



Corso di dottorato di ricerca in: «Studi linguistici e letterari»

Ciclo 31°

La luna e le briciole

Traduzione e riscrittura del romanticismo tedesco in

Tommaso Landolfi

Dottoranda: Alice Gardoncini

Supervisore: Silvia Contarini

Co-supervisore: Maria Carolina Foi

2019

Indice

Abbreviazioni	1
Introduzione	2
I. Il decennio delle traduzioni	7
1.1. Un campo interdisciplinare	12
1.2. Profilo di storia della traduzione	18
1.2.1. Premessa	18
1.2.2. Dalla dipendenza francese all'invasione delle traduzioni	22
1.2.3. La svolta qualitativa: le riviste e la Slavia	25
1.2.4. Il metagenere dell'antologia e la traduzione ermetica	28
1.2.5. La stretta della censura	30
1.2.6. La letteratura di lingua tedesca in Italia	34
1.3. Di alcuni modi di tradurre	40
1.4. Come leggere una traduzione	42
II. La traduzione in Landolfi	46
2.1. Analisi dei paratesti: letteralità e insufficienza	51
2.1.1. Landolfi e Poggioli: letteralità contro affinità	56
2.1.2. Leone Traverso, o migliorare l'originale.	61
2.1.2.1. Carteggio (1931-1942): «un testo guaranì»	64
2.1.2.2. Carteggio (1946-1962): il «diabolico negro»	67
2.1.3. Una «compiuta teoria»?	71
2.2. Le traduzioni per <i>Germanica</i> , o di un paradossale modo di tradurre	72
2.2.1. L' <i>Heinrich von Ofterdingen</i> tradotto da Landolfi	77
2.2.1.1. «Non son già i tesori»	79
2.2.1.2. «Come in un regno di mezzo»	82
2.2.1.3. «La semplice parola di uno sconosciuto»	84
2.2.1.4. «Queste profonde cose di sopratterra»	87

2.2.1.5. «Un libro scritto in una lingua straniera»	89
2.2.1.6. «Come in quel sogno»	91
2.2.2. Un lessico portentoso	92
2.2.3. Landolfi traduttore di fiabe	95
2.2.3.1 Sette fiabe dei fratelli Grimm	100
2.3. I «miei vezzi»	105
2.3.1. La «brenna arrembata»	109
2.3.2. Il traduttore visibile	113
2.3.3. Una «faticosa allegoria»	115
2.3.4. L'arte di farsi dimenticare, il puntiglio di sottolinearsi	119
 III. La luna velata	 123
 3.1. Contro la spontaneità, o della spontaneità conquistata	 128
3.1.1. I «timidissimi sentimentali»	131
3.1.2. «L'anima gli sta (è un orrore vederlo) nel gomito»	136
3.1.3. «Il tempo, ogni volta, di morire»	139
3.2. <i>Il principe infelice</i> come fiaba sentimentale	142
3.2.1. Quale fiaba?	145
3.2.1.1. «Ruzzole», «vesciche di strutto» e «splendenti globi»	147
3.2.1.2. Morte apparente della fanciulla	149
3.2.2. Questioni di registro	152
3.2.3. «Ein Märchen will ich dir erzählen, horche wohl»	155
3.2.4. Due risposte landolfiane al lieto fine	160
3.3. In dialogo con un monologo	164
3.3.1. La «divina verticalità frecciale»	167
3.3.2. Una virtù simile a quella del poeta	172
3.3.3. Nel parlare e nello scrivere accade qualcosa di folle	174
3.4. «Eppoi ci sono le capre»	179
3.4.1. Gurù	181
3.4.2. La metamorfosi	184
3.4.3. L'ultimo velo	186
 Sintesi	 191
 Appendice	 193
 Bibliografia	 195

Abbreviazioni

Opere di Landolfi

- DMS, OP I *Dialogo dei massimi sistemi* [1937], in *Opere I (1937-1959)*, a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1991, pp. 3-116.
PL, OP I *La pietra lunare* [1939], in *ivi*, pp. 117-202.
MB, OP I *Il mar della blatte e altre storie*, [1939], in *ivi*, pp. 203-278.
SP, OP I *La spada* [1942], in *ivi*, pp. 279-356.
PI, OP I *Il principe infelice* [1943], in *ivi*, pp. 337-389.
DZ, OP I *Le due zittelle* [1946], in *ivi*, pp. 389-434.
BP, OP I *LA BIERE DU PECHEUR* [1953], in *ivi*, pp. 567-668.
OM, OP I *Ombre* [1954], in *ivi*, pp. 669-808.
RO, OP I *La raganella d'oro* [1954], in *ivi*, pp. 809-834.
RV, OP II *Rien va* [1963], in *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1992, pp. 243-364.
DM, OP II *Des Mois* [1967], in *ivi*, pp. 679-802.
BC, OP II *Breve canzoniere* [1971], in *ivi*, pp. 1153-1224.
CA *A caso* [1975], Adelphi, Milano 2018.
TR *Il tradimento* [1977], Adelphi, Milano 2014.

Edizioni e traduzioni di Novalis e dei Grimm

- HN Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Kohlhammer, Stuttgart 1975, Bd. I.
EL Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, trad. it. di Tommaso Landolfi, Adelphi, Milano 1997.
EA Novalis, *Enrico d'Ofterdingen*, trad. it. (?), A. B. C. (Ars, An. Roto-Stampa), Torino 1932.
EP Novalis, *Enrico d'Ofterdingen*, trad. e intr. di Rosina Pisaneschi, Carabba, Lanciano 1914.
FG *Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen*, 3 Bdd., nach der Großen Ausgabe von 1857, hrsg. von Hans-Jörg Uther, Diederichs, München 1996.
FL Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, trad. it. di Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1999.
FB Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, trad. it. di Franco Bianchi, Sonzogno, Milano 1912.
FV Jakob e Wilhelm Grimm, *50 novelle per i bambini e per le famiglie*, trad. it. di Fanny Vanzi Mussini, Hoepli, Milano 1897.
FBO *Le fiabe del focolare*, trad. it. di Clara Bovero, Einaudi, Torino 1951.

Introduzione

Tommaso Landolfi è autore di alcuni dei racconti più enigmatici del Novecento italiano e al contempo di diverse traduzioni dal russo, dal tedesco e dal francese, ancora oggi apprezzate e ristampate. La ricerca parte da questo dato di fatto e dalla volontà di considerare entrambi i versanti della scrittura di Landolfi, riconoscendoli come reciprocamente coesenziali. Non si vuole sostenere che il suo impegno traduttivo non sia stato oggetto sinora della meritata attenzione da parte della critica, poiché molti validi lavori hanno già affrontato la questione, e tantomeno si suggerisce che la letteratura sul tema non abbia tenuto sufficientemente in conto gli autori che Landolfi ha certamente letto, studiato e tradotto. L'intento è piuttosto quello di rilevare come i due piani siano stati visti, nella maggior parte dei casi, l'uno in funzione dell'altro, e le relative analisi siano state dunque quantomeno sbilanciate di volta in volta verso l'uno o l'altro versante della ricerca. Quando l'oggetto principale era la poetica di Landolfi, il suo lavoro di traduzione veniva considerato come un serbatoio di fonti e riferimenti, quando al contrario ci si soffermava sulle traduzioni, l'opera veniva letta alla stregua di un'antologia di allusioni ai testi tradotti. Ciò che sembra mancare è una ricerca che si proponga di mettere a fuoco contemporaneamente l'autore e il traduttore, con l'obiettivo di sviluppare, mediante la loro sovrapposizione, un'immagine più nitida della poetica di Landolfi.

Del resto, l'operazione critica non si motiva solo con la mera constatazione della compresenza delle due attività che scorrono parallele per quasi tutto il periodo di produzione dell'autore; ben più decisiva è la convinzione che nel caso di Landolfi sia impossibile scindere la poetica traduttiva dalla poetica *tout court*. È un'ipotesi confermata dai testi stessi: se analizzato nel dettaglio, il suo modo di tradurre pare infatti mettere in scena i caratteri principali della sua scrittura, fatto salvo il loro rimodularsi in un ambito più ristretto e soprattutto vincolato all'originale. Così le traduzioni di Landolfi diventano un punto di osservazione parziale – ma proprio per questo privilegiato – per osservare le scelte linguistiche e stilistiche dell'autore.

All'interno del lungo arco creativo di Landolfi la ricerca si concentra sul periodo che è sembrato più significativo per gli scambi tra scrittura in proprio e traduzione, ovvero la prima stagione, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta del Novecento. Il corpus di testi presi in considerazione comprende dunque da un lato i racconti della raccolta *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), i romanzi *La pietra lunare* (1939) e *Il principe infelice* (1943), e vari scritti critici coevi; dall'altro le traduzioni di alcune fiabe dei Grimm e dell'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis (1941).

Anche se in questi anni l'impegno di Landolfi come slavista è preponderante rispetto all'interesse per le altre letterature europee, la scelta è ricaduta sui suoi rapporti con la letteratura romantica tedesca, proprio perché si tratta di un campo ancora poco esplorato. Vista la notevole influenza sulla scrittura di Landolfi di autori come Gogol', Poe e Nodier, eredi a loro volta della tradizione del tardo romanticismo tedesco rappresentato dai *Fantasiestücke* di Hoffmann, si potrebbe pensare a quest'ultimo come fonte diretta nei racconti di Landolfi. L'analisi dei testi sembra tuttavia smentire l'ipotesi, portando piuttosto in luce un interesse vivo per alcune opere del primo romanticismo tedesco e per il genere della fiaba. Diversamente da quanto accade per Gogol', Puškin o Achmatova, con i quali Landolfi si è confrontato in modo diretto in recensioni e interventi critici, tale rapporto assume forme più implicite e spesso sotterranee. Anche per questo motivo, a lungo si è sottovalutata l'influenza di un autore come Novalis e di un genere come la fiaba per la scrittura landolfiana: se ne è spesso riconosciuta la presenza, a partire dall'epigrafe alla *Pietra lunare* che riporta una citazione dai *Discepoli di Sais*, fino ad arrivare agli esperimenti fiabeschi di Landolfi, ma la riflessione critica non ha dato seguito a questi impulsi. La prima conseguenza derivata

dal prendere sul serio l'impegno di Landolfi come traduttore è stata dunque la possibilità di mettere in luce nell'opera la presenza di numerosi motivi e allusioni che testimoniano un confronto profondo e significativo con i temi portanti della *Frühromantik*.

Il primo capitolo muove dalla necessità di situare storicamente il periodo preso in esame, che coincide con un decennio decisivo dal punto di vista dei rapporti tra letteratura italiana e letteratura straniera tradotta: il «decennio delle traduzioni». Da un lato sono gli anni in cui prende forma e si consolida il mercato editoriale, e non a caso l'Italia è in quel momento il luogo in cui si pubblica il maggior numero di traduzioni al mondo; dall'altro lato il paese sta affrontando il ventennio fascista, e ciò significa che l'ingerenza del regime sulle pubblicazioni assume man mano forme più esplicite e radicali. Delineando un quadro complessivo delle tendenze traduttive che si sviluppano in questo panorama, il lavoro ricostruisce la rete di rapporti che lega Landolfi agli altri protagonisti del periodo.

Poiché Landolfi si forma a Firenze tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta, il secondo capitolo approfondisce innanzitutto la poetica traduttiva nata nell'ambiente dell'ermetismo fiorentino, in particolare a partire dai lavori di Renato Poggioli e Leone Traverso. Pur condividendo con Landolfi il posizionamento all'interno del campo letterario e i principali riferimenti, dai loro scambi sembra emergere una netta divergenza per quanto riguarda l'atteggiamento nei confronti della traduzione. La poetica di Landolfi in materia si profila dunque inizialmente per via negativa, poiché nelle recensioni e nei commenti critici egli sembra prendere le distanze dall'idea – comune agli ermetici – di traduzione come «poesia della poesia», atto letterario al pari degli altri in cui l'io autoriale entra in comunanza con l'alterità del testo originale per riprodurlo in un linguaggio nuovo e universale. Accanto alla ricostruzione di tali rapporti, si è tentata in secondo luogo un'indagine più ampia sui materiali landolfiani paratestuali: da un lato le introduzioni e note di traduzione ai propri testi, dall'altro l'importante carteggio con Traverso in cui vengono discusse specifiche scelte traduttive.

La terza porzione del secondo capitolo è dedicata a una vera propria analisi delle traduzioni, da cui emergono i tratti distintivi dell'atteggiamento di Landolfi in tutta la loro apparente paradossalità. Le sue traduzioni sono infatti da un lato

sorprendentemente “fedeli” ai testi originali, ma dall’altro lato, al contempo, scopertamente landolfiane. La voce dell’autore tradotto viene resa con un’attentissima aderenza alla sintassi originale, ma accompagnata come dal controcanto della voce del traduttore, che si mostra nelle scelte lessicali e nei dettagli morfologici, usati come marche esplicite di autorialità.

La tendenza alla contrapposizione di voci all’interno del testo letterario è la principale caratteristica che accomuna la scrittura traduttiva alla scrittura di Landolfi in generale. Da questo aspetto prende le mosse il terzo capitolo, rilevando come proprio quei medesimi dettagli lessicali e morfologici che nella traduzione denunciano la presenza dell’autore e il suo distacco dal dettato originale, nell’opera vengono letti da molti interpreti come elementi parodici e caricaturali che minano la responsabilità autoriale su quanto viene narrato, insinuando nel lettore un sospetto di inautenticità.

Il confronto fra scrittura e traduzione si rivela dunque utile per incrinare la vulgata critica che dipinge un Landolfi creatore di «maschere» letterarie e linguistiche dietro alle quali l’autore vorrebbe nascondere se stesso. Più utile sotto questo aspetto sembra invece l’indagine sui modi in cui il complesso di temi legati all’autenticità e alla spontaneità nell’arte entra esplicitamente nell’opera di Landolfi. Già nella tesi di laurea su Achmatova e nell’appendice alla *Pietra lunare*, Landolfi teorizza l’impossibilità di un’arte spontanea; più in generale si profila nei racconti e nei romanzi la dicotomia tragica tra un polo ingenuo dell’esperienza, rappresentato dai personaggi naturali, animali e femminili, e l’universo dell’arte, inevitabilmente «sentimentale».

Questa stessa dicotomia porta al cuore del confronto con Novalis e con la fiaba. La scrittura cifrata del mondo e la poesia come linguaggio in grado di far accedere l’uomo alla leggibilità della natura emergono nell’opera di Landolfi in vari modi, facendo di Novalis quasi l’interlocutore implicito di questa prima stagione. In questa prospettiva, del resto, l’autore tedesco può essere visto anche come controfigura di quella tensione all’assoluto perseguita negli anni Trenta del Novecento dai protagonisti dell’ermetismo fiorentino.

Ripercorrendo i racconti e i romanzi di questa stagione landolfiana, la ricerca mette in luce come in alcuni casi l’idillio novalisiano si trasformi in vieto stereotipo imposto dal genere fiabesco, altrove venga posto come limite irraggiungibile verso cui la scrittura sembra tendere, per rivelarsi infine come illusione momentanea da confutare

parodicamente, o tutt'al più come ricordo nostalgico consapevolmente abbandonato. Nelle svariate declinazioni degli esperimenti letterari di Landolfi, a rimanere costante è quindi la tensione non risolta e non risolvibile tra l'ideale assoluto di una poesia universale e l'insufficienza prosaica, grottesca e molto umana della vita: in altre parole, lo spazio della distanza tra la luna e le briciole.

I.

Il decennio delle traduzioni

Wird dort gezeigt, daß es in der Erkenntnis keine Objektivität und sogar nicht einmal den Anspruch darauf geben könnte, wenn sie in Abbildern des Wirklichen bestünde, so ist hier erweisbar, daß keine Übersetzung möglich wäre, wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde.

(Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*)¹

Nelle pagine che seguono si tenterà di mappare brevemente il tema della traduzione e della ricezione delle letterature straniere in Italia durante il periodo compreso tra gli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta del Novecento. Con particolare attenzione si vaglieranno gli influssi provenienti dalla letteratura tedesca, ma non ci si concentrerà solamente su di essa, nella convinzione che sia fondamentale avere sotto gli occhi un quadro complessivo dei rapporti tra gli intellettuali italiani e le opere straniere, indagando contemporaneamente fenomeni a tutta prima distinti come l'americanismo, la vocazione comparatistica dell'ermetismo fiorentino, l'ingresso in

¹ Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Charles Baudelaire. Tableaux parisiens*, in Id. *Gesammelte Schriften*, Bd. IV-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, p. 12; trad. it. di Renato Solmi, in Id., *Il compito del traduttore*, in *Opere complete. Scritti 1906-1922*, vol. 1, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2008, p. 503: «Come si mostra che nella conoscenza non potrebbe darsi obiettività, e neppure la pretesa a essa, se essa consistesse in copie o riproduzioni del reale, così si può dimostrare che nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua ultima essenza, alla somiglianza con l'originale».

Italia della letteratura russa e le complesse vicende editoriali tra traduzione e censura di alcuni autori oggi considerati classici.

L'obiettivo di questa ricognizione è delineare il contesto storico degli anni di formazione dello scrittore e traduttore Tommaso Landolfi e tentare di comprendere quanto le sue scelte traduttive e i suoi giudizi e commenti relativi agli autori stranieri e alle altre traduzioni siano o no in linea con il sentire comune dei suoi contemporanei.

Se da un lato l'opera di Tommaso Landolfi è stata ed è ancora oggi considerata sorprendentemente povera di legami con la letteratura a lui coeva – sia dal punto di vista stilistico sia per i temi trattati – l'intenso lavoro come traduttore e curatore editoriale che accompagna quasi l'intero arco cronologico della sua produzione in proprio può aiutare il critico e il lettore a situare l'autore all'interno di una fitta rete di rapporti professionali e di amicizia, per comprendere in maniera più documentata il carattere di eccentricità che pure contraddistingue immancabilmente la sua produzione.

Due immagini diverse e concorrenziali si presentano infatti alla mente di chi inizia a studiare l'opera di Tommaso Landolfi. Da un lato l'autore che è stato in grado di dare in moglie a Gogol' una bambola gonfiabile, di descrivere con sfacciato realismo il letargo – non metaforico – degli abitanti della provincia italiana, di provocare il lettore con analisi dettagliate di tumefazioni e malformazioni, di farsi beffe della critica componendo un racconto in una lingua che sembra inventata ma non lo è.

Al contempo, però, non si può negare che egli collaborò attivamente, e in alcuni casi assumendo il ruolo di protagonista, al fermento culturale della metà del secolo scorso, che pur in un periodo critico e buio del Novecento – a partire infatti già dagli anni Trenta – portò alla nascita in Italia della traduzione d'autore, all'opera di sprovvincializzazione della letteratura italiana e alla fioritura dell'industria editoriale.

Le due immagini dell'autore coesistono, e in realtà a uno sguardo più attento non sono in contraddizione tra loro. Sembra dunque perciò importante fin dall'inizio avere sott'occhio entrambi i ritratti: da un lato lo scettico e sardonico indagatore del negativo, che con i suoi racconti ama soffermarsi sugli aspetti più meschini dell'umano e giocare con le aspettative del lettore; dall'altra l'attento traduttore e curatore editoriale, lavoratore instancabile e appassionato poliglotta, a suo modo coinvolto in un impegno che accomunò in quegli anni gran parte degli intellettuali italiani, dalla cosiddetta terza

generazione di fiorentini d'adozione ai protagonisti dell'editoria italiana come Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Valentino Bompiani. La traiettoria del Landolfi autore – è vero – non è mai pienamente assimilabile alle correnti letterarie a lui coeve, ma se esiste un punto di tangenza tra il suo mondo letterario privato – isolato come il castello di Pico – e il mondo esterno in cui vive e lavora, esso è certamente da individuare nel suo impegno traduttorio.

Il periodo preso in esame coincide con quella che Idolina Landolfi definisce come prima stagione,² dunque dagli inizi degli anni Trenta – quando Landolfi lavora ad alcune traduzioni dal tedesco (in parte ancora inedite) e dal russo (pubblicate in rivista) – fino al dopoguerra, quando si conclude la fruttuosa collaborazione con Leone Traverso e vede la luce l'antologia di autori russi curata in prima persona da Landolfi. La scelta, alla luce di un'analisi storico-bibliografica, muove dalla constatazione che proprio in questa prima stagione si concentrano le proposte di traduzione più personali e originali; la seconda fase (che si protrae fino agli anni Sessanta) sembra invece principalmente guidata da motivazioni extra letterarie di natura economica e dalla continua contrattazione con editore (Giulio Einaudi) e consulente (Angelo Maria Ripellino) riguardo alla scelta delle opere da tradurre. L'impressione pare supportata anche dai precedenti studi – non numerosissimi – che trattano la questione di Landolfi traduttore.³

In questi anni si situa quello che Cesare Pavese nel 1946 indicò come un momento fatale nella storia recente della letteratura italiana, proprio in quanto foriero della scoperta e del confronto con le letterature straniere:

Ma, insomma, il decennio dal '30 al '40, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili

² Idolina Landolfi, *A carte scoperte. L'autore e il traduttore: una biografia di Landolfi attraverso il rapporto con gli editori, il pubblico, le riviste, i contemporanei*, in Ead., *«Il piccolo vascello solca i mari»*, Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006), Cadmo, Firenze 2015, vol. I, p. 25.

³ Si rimanda alla sezione della bibliografia dedicata a questo tema, cfr. *infra*, p. 201.

dell'Europa e del mondo. [...] Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna.⁴

La fondamentale importanza della congiuntura storica è testimoniata dalla grande quantità di studi che affronta il tema e che ha ormai trasformato il passo di Pavese (la risposta a un questionario della rivista «Aretusa») in una sorta di manifesto programmatico a posteriori del cosiddetto «decennio delle traduzioni».⁵

Un'interpretazione di massima, largamente condivisa dalla critica relativa a questo periodo della storia letteraria italiana, legge il fenomeno dell'ingresso in Italia delle letterature straniere durante il periodo fascista come una forma di resistenza culturale e di evasione dai principi autarchici del regime.

Relativamente agli anni che precedono il periodo in questione, infatti, si parla di uno «stato di crisi sistematica della cultura»,⁶ e della formazione di un «doppio mercato delle lettere [...]: da una parte le grandi tirature dei romanzi di Zuccoli, D'Ambra, Pitigrilli, Da Verona, dall'altra la circolazione, estremamente ridotta e per lo più a circuito interno (di intellettuali per altri intellettuali), delle opere narrative di Gadda, Landolfi, Bilenchi, Vittorini, Bonsanti».⁷ Questa divaricazione del mercato delle lettere, che facendo riferimento a Bourdieu si potrebbe definire come l'«opposizione strutturale tra campo di produzione di massa e campo di produzione ristretta»,⁸ si riflette anche sull'ingresso delle letterature straniere in traduzione: «nel mercato

⁴ Cesare Pavese, *L'influsso degli eventi*, in Id., *Letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1990, p. 247.

⁵ Definizione usata per la prima volta in Nicola Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Lacaita, Manduria 1973 e poi ripresa da moltissimi studi, cfr. almeno Romano Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici - ceto intellettuale - sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981, vol. II, p. 408; Christopher Rundle, *Resisting Foreign Penetration. The Anti-translation Campaign in the Wake of the Ethiopian War*, in Flavia Brizio-Skov (ed.), *Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity and Reconciliation*, Bordighera Press, Boca Raton (FL) 2004, p. 292; Mario Rubino, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 2002, p. 104. Nel volume collettaneo curato da Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1997, la seconda sezione è appunto intitolata «Il decennio delle traduzioni».

⁶ Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Longo, Ravenna 2002, p. 29.

⁷ Luperini, *Il Novecento*, cit., p. 456.

⁸ Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, intr. di Anna Boschetti, trad. it. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Il saggiatore, Milano 2005. Ma cfr. anche Michele Sisto, *Gli editori e il rinnovamento del repertorio*, in Aa. Vv., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 84.

dell'editoria esistevano quindi due mondi che operavano fianco a fianco»,⁹ e l'appartenenza all'uno o all'altro si desume facilmente dal tipo di traduttore scelto dalla casa editrice, dal numero di traduzioni prodotte, dal prezzo di copertina dei libri. Questo momento, che coincide con l'età della nascita del neocapitalismo,¹⁰ è in effetti caratterizzato da una transizione epocale, poiché vengono radicalmente ridefiniti il ruolo degli intellettuali e quello del prodotto culturale in quanto tale, che aspira a diventare oggetto del consumo di massa.

La dibattuta questione dei rapporti tra intellettuali e fascismo, che ancora oggi contrappone gli interpreti, li vede tuttavia fornire un quadro condiviso in merito alle diverse opzioni a disposizione degli operatori culturali dell'epoca. Esse sono fondamentalmente tre: l'allineamento al regime, che implicava non solo l'adeguamento alle direttive delle istituzioni culturali, ma anche un notevole coinvolgimento attivo nella costruzione di un'arte di propaganda; la via clandestina del dissenso politico, che tuttavia significava repressione o esilio; infine il non intervento, ovvero un disimpegno pressoché totale per quanto riguardava le questioni politiche.¹¹

Se infatti inizialmente il fascismo si era nutrito, sostenendoli a sua volta, di movimenti artistici d'avanguardia come il futurismo – in questo distinguendosi dagli altri fascismi¹² – verso la metà degli anni '20 si rende evidente la contraddizione tra questi movimenti e l'esigenza autarchico-isolazionista del modello di arte fascista:¹³ le avanguardie italiane perdono dunque la loro vena sovversiva per allinearsi al regime. La politica culturale del fascismo – con la riforma Gentile del '23, l'obbligo per i docenti universitari di giurare fedeltà al regime, il manifesto degli scrittori fascisti, l'impresa dell'«Enciclopedia italiana», la nascita dell'Accademia d'Italia e l'introduzione dei reati di stampa, per citare solo alcuni momenti fondamentali – si accompagna alla repressione anche extra legale di ogni opposizione, come nei casi di Matteotti, Gobetti, Amendola ecc. L'obiettivo era da un lato quello di sopprimere il dissenso, dall'altro di

⁹ Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 57.

¹⁰ Luperini, *Il Novecento*, p. 335 e sg.

¹¹ Giuseppe Langella, *Il secolo delle riviste*, Vita e pensiero, Milano 1982, p. 8.

¹² Stefano Passigli, *Gli anni dell'ermetismo. Una lettura politica*, in Anna Dolfi (a cura di), *L'ermetismo e Firenze: atti del Convegno internazionale di studi*, Firenze, 27-31 ottobre 2014, 2 voll., Firenze University Press, Firenze 2016, vol. I, p. 34.

¹³ Cfr. Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 29-37.

cooptare gli intellettuali nella costruzione di una cultura forte, in grado di dare lustro al mito dello Stato italiano. Nell'interpretazione di Langella, il fascismo non riuscì tuttavia totalmente nell'intento di asservire i professionisti della cultura: durante il Ventennio, infatti, poterono proseguire e svilupparsi le esperienze letterarie maturate nei primi del Novecento. È possibile in questo senso suddividere l'ambiente letterario italiano del Ventennio in due gruppi, «gli addetti a una *politica* sospinta magari fino alla propaganda» e «i chierici di una *letteratura* [...] rivendicata in piena autonomia».¹⁴

Le riviste sono il campo privilegiato di ogni fermento letterario dell'epoca e rispecchiano questa sostanziale divisione: accanto a quelle che fiancheggiavano il regime riproponendo le parole chiave di volta in volta emanate dal Gran Consiglio,¹⁵ troviamo, da «Solaria» a «Letteratura», un'attiva partecipazione culturale su temi artistico-letterari pensati e posti come slegati dalle questioni politiche: la proclamazione della letteratura come vita,¹⁶ l'autosufficienza della poesia e la metafisica della verità artistica.

1.1. Un campo interdisciplinare

Gli studi che riguardano l'ingresso della letteratura straniera in Italia si possono ordinare idealmente in due grandi gruppi, pur con i limiti che una distinzione così netta porta inevitabilmente con sé. L'ambito di studi, infatti, è per sua natura interdisciplinare e proprio negli ultimi anni sembra essere sorta l'esigenza di affrontare la questione utilizzando approcci teorici diversi, che spesso trascendono le tradizionali analisi letterarie. Per costruire un quadro generale della problematica il più possibile completo e tentare così una definizione appropriata della particolare poetica della traduzione in Landolfi all'interno del «decennio della traduzione», sembra dunque necessario considerare entrambi i versanti della ricerca.

¹⁴ Langella, *Il secolo delle riviste*, cit., p. 25.

¹⁵ Come nel caso delle riviste «Il Torchio. Settimanale fascista di Battaglia e di Critica» e «La ruota».

¹⁶ Si veda l'importante saggio di Carlo Bo, ora in *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, pref. di Jean Starobinski, Rizzoli, Milano 1994, pp. 166-212. Uscito su «Il frontespizio», 9, 1938, è considerato da molti una sorta di manifesto della poesia ermetica, nonostante Bo stesso ne neghi il carattere programmatico.

Il primo gruppo di studi si occupa prevalentemente di poesia o prosa dal valore letterario accertato: si tratta di indagini che si pongono nel solco della critica letteraria tradizionale, concentrandosi primariamente sulla poetica delle opere prese in esame, o sul problema della classificazione in generi o ancora sull'ipertestualità e sulla ricezione stilistica e contenutistica tra autori e movimenti letterari. In questo tipo di ricerche il testo è in primo piano rispetto al contesto, e le interrogazioni sono di tipo estetico o storico.

Di grande rilevanza per lo studio della particolare congiuntura storica in esame è la categoria "stretta" di «ermetismo fiorentino», proposta da diversi critici in varie occasioni nel corso degli anni ma che ha trovato una sua piena consacrazione solo ultimamente, come testimoniato da recenti convegni e raccolte di saggi.¹⁷ In questa prospettiva gli anni del «decennio della traduzione» furono quelli in cui:

Critici, traduttori, narratori, poeti, dettero vita, soprattutto a Firenze (convenutivi da ogni parte del paese), a una delle più felici stagioni del nostro Novecento [...]. Gran parte dei partecipanti si riconobbe non solo in una dizione comune, marcata da un immaginario e da una sintassi quanto meno all'inizio condivisi, ma nel silenzioso dissenso dalla retorica del regime, alla quale venivano contrapposti, in segno di protesta, la radicalità dell'istanza etica e il legame profondo con le radici giudaico-cristiane e romanze della civiltà europea e dei suoi pensatori ed autori, dell'Umanesimo, Romanticismo, Simbolismo.¹⁸

Nonostante le numerose e significative differenze tra i vari autori, l'ermetismo può essere considerato alla stregua di una scuola, come dimostra lo studio ormai canonico di Vincenzo Mengaldo che individua gli stilemi caratteristici della poesia di questi anni, nonché il ruolo che il tradurre "letteratura europea" ha giocato nella definizione di una poetica comune.¹⁹ A questo proposito sono interessanti anche varie monografie che affrontano direttamente il tema del tradurre conducendo confronti serrati dal punto di vista metrico-stilistico in autori specifici o gruppi di autori.²⁰

¹⁷ Cfr. almeno Anna Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004 e, della stessa autrice, *L'ermetismo e Firenze*, cit.

¹⁸ Dolfi, *Nell'occasione di un centenario*, in Ead., *L'ermetismo e Firenze*, cit., pp. 20-21.

¹⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.

²⁰ Leonardo Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze University Press, Firenze 2013 e Laura Organte, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Università di Padova (Tesi di dottorato), 2015.

In questi anni infatti è piuttosto comune incontrare figure di poeti-traduttori, poeti-critici e critici-traduttori.²¹ Conseguentemente si rivela molto utile l'indagine sulle fonti primarie: vi è infatti anche un'ampia serie di interventi in cui a esprimere riflessioni traduttologiche sono gli stessi protagonisti del decennio delle traduzioni. Appartengono a questa schiera autori come Carlo Bo, Leone Traverso, Oreste Macrì, Mario Luzi, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Pietro Bigongiari e così via. In questo caso non si pretenderà di presentare una ricognizione esaustiva, quanto piuttosto raccogliere alcuni esempi di terminologia traduttiva che i vari autori di volta in volta utilizzano per descrivere le proprie o le altrui versioni.

Soprattutto negli ultimi anni, accanto a questi studi più tradizionali dal punto di vista dell'inquadramento disciplinare, si è sviluppato un nuovo e fertile ambito di interessi che affronta la letteratura tradotta da un punto di vista storico-sociologico, indagando l'evoluzione del campo letterario e il posizionamento degli autori e traduttori all'interno di esso. Si dà dunque risalto a un tipo di figura autoriale-redazionale che finora non aveva trovato una propria definizione precisa negli studi letterari, ovvero quella del "mediatore culturale". Si tratta di scrittori, intellettuali, traduttori, consulenti e redattori che contribuiscono in maniera attiva e più o meno consapevole al transfer culturale, indirizzando le scelte editoriali, il mercato, e la ricezione in generale di una determinata letteratura straniera.

Gli studi in questo campo rispondono a interrogativi riguardanti la ricezione e gli scambi culturali del periodo utilizzando metodi storico-sociologici per comporre un quadro di storia culturale. Le opere letterarie prese in esame da questo tipo di ricerca spaziano tra i due livelli del mercato editoriale, dalla letteratura di consumo al circuito di produzione ristretta, dei letterati per i letterati.

La storiografia italiana, nella sua declinazione di storia dell'editoria, ha ormai confutato la lettura puramente negativa del periodo *entre-deux-guerres* concentrata esclusivamente sulle durezze della censura, per dimostrare come al contempo e forse

²¹ Cfr. Dolfi, *Nell'occasione di un centenario. Una premessa*, in Ead., *L'ermetismo e Firenze*, cit., p. 23-24: «L'ermetismo ha avuto non solo grandi poeti, e traduttori, e studiosi delle diverse letterature (filtrate anche tramite figure di mito: Mallarmé, Valéry per la Francia; García Lorca e tutta la generazione del '25 per la Spagna), ma, partecipi della stessa poetica (in grado dunque di parlare dall'interno delle opere *in fieri* dei compagni 'creatori'), critici-scrittori (Bo, Macrì) e scrittori-critici (Bigongiari, Bodini, Parronchi...)».

proprio in reazione alla situazione data, quello «fu per la cultura italiana uno dei periodi più permeabili alle sollecitazioni internazionali».²²

Già a partire dagli anni novanta del Novecento iniziano a comparire studi che prendono le mosse dalle ricerche all'interno degli archivi di grandi case editrici e analizzano le schede di lettura, gli epistolari e i materiali di lavoro di redattori e consulenti, come nel caso dell'importante pubblicazione a cura di Pietro Albonetti riguardo alla casa editrice Mondadori.²³ Per un quadro esauriente sono di grande utilità i due volumi collettanei curati da Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi.²⁴

All'interno di questo primo gruppo si trovano anche lavori come quelli di Christopher Rundle, Guido Bonsaver e Valerio Ferme,²⁵ che trattano nello specifico la questione delle traduzioni in Italia e del loro rapporto con la politica culturale fascista, il primo analizzando le varie e diverse forme di censura e controllo che il regime esercitò sull'editoria, il secondo proponendo una dettagliata storia della censura, il terzo concentrando l'analisi sull'americanismo di Vittorini e Pavese.

Rispetto ad altri fenomeni, come appunto quest'ultimo, caratterizzato dalla significativa vicenda della censura dell'antologia *Americana* e assai studiato per la sua influenza sul neorealismo italiano, il caso della letteratura tedesca sembra invece aver risvegliato l'interesse della critica solo in tempi recenti. Prima degli anni duemila si trovano infatti solamente alcuni lavori su singoli autori²⁶ e saggi sintetici o a carattere occasionale,²⁷ mentre l'argomento diventa oggetto di lavori più sistemati con le ricerche

²² Luisa Mangoni, *Civiltà della crisi*, in Aa. Vv., *Storia dell'Italia repubblicana. 1: La costruzione della democrazia*, Einaudi, Torino 1994, pp. 617-618. Cfr. anche Gianfranco Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de «L'Italia che scrive» e «I libri del giorno»*, in Gigli Marchetti, Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, cit., pp. 157-196.

²³ Piero Albonetti (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1994.

²⁴ Gigli Marchetti, Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, cit. e Idd. (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2000.

²⁵ Rundle, *Resisting Foreign Penetration*, cit.; Christopher Rundle and Kate Sturge (eds.), *Translation under Fascism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010; Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Oxford 2010; Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007; Ferme, *Tradurre è tradire*, cit.

²⁶ Paola Barbon, *Il signor B.B.: Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bouvier, Bonn 1987.

²⁷ Giuseppe Bevilacqua, *Zur Rezeption der deutschen Literatur in Italien nach 1945*, in Anna Comi und Alexandra Pontzen (hrsg.), *Italien in Deutschland - Deutschland in Italien. Die Deutsch-italienische Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, ESV, Berlin 1999, pp. 11-22; Claudio Magris, *Die Rezeption der deutschen Literatur nach 1945 in Italien*, in Manfred Durzak (hrsg.), *Die deutsche*

di Michele Sisto e Lucia Giusti e i lavori di Mario Rubino e Natascia Barrale.²⁸ Nel 2013, inoltre, prende l'avvio un ampio progetto di ricerca, conclusosi nel 2018, volto a costruire una mappa della letteratura tedesca tradotta in Italia²⁹ a partire dalla categoria bourdieusiana di «campo letterario».

Molti di questi lavori, e soprattutto quelli più recenti, si situano dunque in una prospettiva letteraria interdisciplinare, che presuppone, come si diceva, un ampliamento del campo di studi, poiché la scelta delle opere tradotte e le stesse strategie traduttive vengono analizzate tenendo conto delle diverse impostazioni di poetica, ma anche delle influenze extra letterarie che agiscono sui traduttori.

Il paradigma letterario proposto a partire dagli anni Settanta da vari studiosi – come Even-Zohar con la teoria del polisistema letterario e Gideon Toury con l'approccio descrittivo allo studio delle traduzioni – include nel campo di interesse anche le opere considerate “non artistiche”, ovvero i prodotti culturali che si possono definire semiletterari e comprendono per esempio la letteratura di consumo e quella per l'infanzia.³⁰

Con la nozione di polisistema letterario Even-Zohar punta a descrivere la dicotomia fondamentale che oppone centro e periferia, letteratura canonizzata e non. Il primo polo, o «primary system», è generalmente il luogo in cui si producono nuovi modelli di realtà e in cui il linguaggio letterario ha una funzione di «*deautomatization*» rispetto al linguaggio quotidiano.³¹ Il «secondary system», per sua natura conservativo ed epigonico, solitamente si nutre delle novità prodotte nel primario, le imita e le traspone in maniera stilizzata e semplificata.³²

Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen, Reclam, Stuttgart 1971, pp. 473-483; Evelyne Polt-Heinzl, *Zur Rezeption deutschsprachiger Literatur in Italien*, «Zibaldone» 7, 1989, pp. 99-115.

²⁸ Lucia Giusti, *Aspetti della ricezione della letteratura tedesca moderna in Italia negli anni Venti-Trenta*, in Gigli Marchetti, Finocchi, *Editori e lettori*, cit., pp. 226-259; Michele Sisto, *Letteratura tedesca nel campo letterario italiano (1945-1989)*, Università di Torino (Tesi di Dottorato), 2006; Mario Rubino, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 2002; Natascia Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Carocci, Roma 2012.

²⁹ Si veda il portale <http://www.ltit.it/>.

³⁰ Si veda Itamar Even-Zohar, *Polysystem Theory*, «Poetics Today», 1 (1-2, Autumn), 1979, pp. 287-310.

³¹ Itamar Even-Zohar, *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, in Id., *Papers in Historical Poetics*, «Papers on Poetics and Semiotics», 8, Tel Aviv, 1978, p. 16.

³² Si noti che questo procedimento imitativo non è unidirezionale. Come rilava Even-Zohar stesso, soprattutto nel Novecento il sistema primario desume spesso la novità dal confronto con i generi e gli stereotipi appartenenti al sistema secondario; ivi, p. 17: «a non-canonized system was the *sine qua non*

Nel saggio *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, Even-Zohar sostiene ancora che la letteratura tradotta può essere considerata a sua volta come un corpus di testi a sé stante «which is structured and functions as a system»³³ e in quanto tale può assumere entrambe le posizioni all'interno del polisistema di una tradizione linguistica, a seconda di diverse variabili. Una letteratura forte, con una lunga storia e una tradizione consolidata, tenderà a porre la letteratura straniera in posizione secondaria, e la tradurrà utilizzando norme semplificanti e automatizzate; diversamente, una letteratura giovane (o in crisi, o a cui «manca» una parte del polisistema) tradurrà in modo più libero e autoriale gli autori stranieri accordando loro spesso una posizione primaria. In questo secondo caso la letteratura tradotta contribuisce a creare novità e a modellare il centro del polisistema.³⁴

Diversi interpreti che utilizzano queste basi teoriche leggono il panorama dell'Italia degli anni Trenta come il tipico caso di un campo letterario debole in cui la letteratura tradotta assume una posizione primaria, influenzando la nascita di nuovi modelli e forme. Si ispirano a questa impostazione teorica per esempio il citato progetto di ricerca sulla letteratura tedesca in Italia e molti studi singoli, come i lavori di Valerio Ferme per quanto riguarda l'americanismo di Vittorini, di Natascia Barrale nell'analisi di alcune traduzioni dal tedesco e di Valeria Pala, che prende in esame invece le traduzioni dal russo di Landolfi.³⁵

Sebbene i lavori del secondo gruppo di indagini letterarie non trascurino la centralità del testo e spesso affrontino anche analisi contenutistiche, stilistiche o strutturali delle traduzioni, è bene tenere a mente che gli obiettivi e i metodi di tali lavori non mirano in modo diretto ad affrontare le opere dal punto di vista estetico o poetologico.

for a dynamic and vivid evolution of the canonized one. The canonized system got its popularity, flexibility and appeal by a constant and positive struggle with the non-canonized system»; «un sistema non canonizzato era la condizione *sine qua non* per un'evoluzione dinamica e vivace di quello canonizzato. Il sistema canonizzato acquisiva la sua popolarità, flessibilità e la sua attrattiva dalla sfida costante e positiva con il sistema non canonizzato» (trad. mia).

³³ Even-Zohar, *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, in *Papers in Historical Poetics*, cit., p. 21; trad. it. di Stefano Traini in *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in Id., *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Bologna 1995, p. 226: «che è strutturato e funziona come un sistema».

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ferme, *Tradurre è tradire*, cit.; Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, cit.; Valeria Pala, *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*, Bulzoni, Roma 2009.

1.2. Profilo di storia della traduzione

1.2.1. Premessa

A questo punto sembra opportuno delineare il profilo storico del periodo descritto, cercando di far emergere i momenti fondamentali dell'ingresso in Italia delle letterature straniere e il ruolo dei traduttori, editori e curatori di volta in volta protagonisti.

Senza volersi qui addentrare in una riflessione teorica approfondita, è bene affrontare la ricostruzione del quadro storico avendo però ben presente un'importante dicotomia che ha informato le teorie sulla traduzione almeno a partire dal periodo del primo romanticismo tedesco e che si configura come la scelta se porre l'accento principale sul testo di partenza o su quello di arrivo. Già secondo Schleiermacher (1768-1834), fondatore dell'ermeneutica e traduttore di Platone insieme a Friedrich Schlegel (1772-1829), è possibile individuare due modi di tradurre:

Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.³⁶

Nel primo caso, spiega Schleiermacher, la traduzione sarà un testo "opaco", capace di far sentire nella lingua d'arrivo l'estraneità della lingua di partenza; nel secondo caso, al contrario, il traduttore dovrà rivolgere la propria attenzione principalmente al lettore e fornirgli un'opera che appaia come se fosse stata scritta direttamente nella sua stessa lingua.

³⁶ Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, in *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig, Stuttgart 1963, p. 47; trad. it. di Giovanni Moretto, *Sui diversi metodi del tradurre in Etica ed ermeneutica*, Bibliopolis, Napoli 1985, p. 153: «O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore».

Secondo il critico, queste due strade devono essere imboccate in modo consapevole e portate fino in fondo, poiché esse si escludono a vicenda e dal tentativo di percorrerle entrambe «ein höchst unzuverlässiges Resultat nothwendig hervorgeht, und zu besorgen ist daß Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen».³⁷ Sarà bene tenere presente la postulata esigenza, da parte del traduttore, di compiere una scelta precisa e di posizionarsi nei confronti del testo: lo stesso Schleiermacher, nel proprio saggio, parteggia decisamente per prima modalità e sostiene la necessità di compiere dei sacrifici. Infatti:

Wer wird sich gern gefallenlassen, daß er für unbeholfen gehalten werde, indem er sich befließiget der fremden Sprache so nahe zu bleiben als die eigenes nur erlaubt, und daß man ihn, wie Eltern, die ihre Kinder den Kunstspringern übergeben, tadelt, daß er seine Muttersprache, anstatt sie in ihrer heimischen Turnkunst gewandt zu üben, an ausländische und unnatürliche Verrenkungen gewöhne?³⁸

Dall'esempio di Schleiermacher si comprende molto bene come ogni scelta in materia di traduzione rifletta una presa di posizione iniziale a livello teorico-metodologico, e abbia a che fare con lo specifico modo del traduttore di intendere il rapporto con la lingua madre e con lo straniero.

La bipartizione in due possibili atteggiamenti postulata da Schleiermacher, e in generale la prospettiva dei primi romantici tedeschi sulla traduzione,³⁹ sono al centro della teoria contemporanea di Antoine Berman (1942-1991), traduttore francese dal tedesco e studioso contemporaneo che ha analizzato le forme tradizionali e oggi dominanti di rapportarsi al testo straniero, definendole «traductions ethnocentriques»:

³⁷ *Ibid.*, trad. it. cit.: «non ci si possono attendere che risultati estremamente incerti, con il rischio di smarrire completamente sia lo scrittore sia il lettore».

³⁸ Ivi, p. 55; trad. it. cit., p. 162: «Chi troverà gradevole che lo si consideri impacciato perché si studia di accostarsi alla lingua straniera solo quanto lo permette la propria, e che lo si biasimi, come si fa con i genitori che affidano i loro figli ai trapezisti, perché piega la propria lingua materna alle innaturali contorsioni straniere, invece di esercitarla, normalmente, con la ginnastica domestica?».

³⁹ Cfr. Elena Polledri, *Canone letterario e traduzione nell'età di Goethe. Traduzione dei classici e classici della traduzione*, «Bollettino Associazione Italiana Germanisti» I, settembre 2008: «Nella seconda metà del Settecento assistiamo a due fenomeni: l'allontanamento dalla traduzione "belle infidèle", con la conseguente nascita di traduzioni filologicamente rigorose che conserveranno la loro autorità nei secoli, e l'elaborazione di scritti critici sui modi e metodi del tradurre (commenti, recensioni, lettere, introduzioni, note) altrettanto longevi». Cfr. su questo tema anche Ead., *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit*, Narr, Tübingen 2010 e Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Gallimard, Paris 1984; trad. it di Gino Giometti, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997.

Ethnocentrique signifiera ici : qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture.⁴⁰

Si tratta dunque di una traduzione che – con le parole di Schleiermacher – «lascia in pace il lettore», muovendogli incontro l'autore del testo originale, al prezzo di modificare in esso tutto ciò che la cultura di arrivo non è pronta ad accogliere. Il presupposto filosofico di questa impostazione è per Berman la cesura istituita da Platone fra il sensibile e l'intelligibile, fra il corpo e l'anima, laddove il compito della traduzione sarebbe la «captation [...] du sens»,⁴¹ concepito come una sorta di invariante, che la traduzione fa passare da una lingua all'altra, «en laissant de côté sa gangue sensible, son 'corps'».⁴² I lavori di Berman si configurano dunque in primo luogo come una critica all'ideologia etnocentrica e platonica della traduzione corrente, proponendo un'analisi delle varie e inevitabili deformazioni imposte al testo di partenza durante questa traslazione.⁴³ Il secondo passo, per Berman, è la proposta positiva di un tradurre «éthique, poétique et pensante» che si ponga come obiettivo la fedeltà alla «lettre» del testo originale, piuttosto che allo spirito, aprendo la lingua d'arrivo a «recevoir l'Autre en tant qu'Autre», modificandola e arricchendola in questo incontro con l'estraneo e al contempo mettendo in pratica in modo consapevole e programmatico una «éducation à l'étrangeté» sul lettore.⁴⁴

Un discorso simile è stato portato avanti negli anni novanta dal traduttore e studioso americano Lawrence Venuti, il quale ha riformulato la questione nei termini di una dicotomia fra traduzione «domesticating» e «foreignizing»,⁴⁵ e prendendo decisamente le parti in favore della seconda. Nel suo saggio più celebre, *L'invisibilità*

⁴⁰ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999, p. 29; trad. it. di Gino Giometti, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003 (1999), p. 25: «Etnocentrico significherà qui: che riconduce tutto alla propria cultura, alle sue norme e valori, e considera ciò che ne è al di fuori – l'Estraneo – come negativo o al massimo buono per essere annesso, adattato, per accrescere la ricchezza di quella cultura».

⁴¹ Ivi, p. 34; trad. it. cit., p. 29: «captazione del senso».

⁴² Ivi, p. 33; trad. it. cit., p. 28: «lasciando da parte la sua ganga sensibile, il suo "corpo"».

⁴³ Alcuni esempi in ivi, p. 53: «la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation»; trad. it. cit., p. 44: «la razionalizzazione, la chiarificazione, l'allungamento, la nobilitazione o volgarizzazione».

⁴⁴ Ivi, pp. 73 e 74; trad. it. cit., p. 61: «ricevere l'Altro in quanto Altro» e p. 60: «educazione alla stranezza».

⁴⁵ Lawrence Venuti, *The translator's invisibility: a history of translation*, Routledge, London 1995, p. 20; trad. it. di Marina Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma 1999, p. 42 e sg.

del traduttore, l'autore ricostruisce una storia delle traduzioni in lingua inglese a partire dal XVIII secolo, proponendosi di mostrare come l'ideologia etnocentrica sottesa a una teoria e una pratica della traduzione addomesticante abbia avuto le sue origini in varie situazioni di esclusione culturale o di dominio. L'obiettivo diventa dunque far emergere una tradizione alternativa, che pure è esistita, di traduzioni estranianti, dimenticate e marginali; nelle sue parole:

The ultimate aim of the book is to force translators and their readers to reflect on the ethnocentric violence of translation and hence to write and read translated texts in ways that seek to recognize the linguistic and cultural difference of foreign texts.⁴⁶

Gli approcci teorici finora descritti sono tesi a individuare due principali macro-modalità di traduzione, ma ciò che emerge da questi pochi esempi con grande chiarezza è come il campo della traduzione non sia affatto neutro, ma al contrario diventi teatro di un profondo scontro ideologico, nelle varie culture, intorno alle modalità di definizione del proprio e di comprensione dell'estraneo. Le diverse tradizioni traduttive nascono e si sviluppano in determinati periodi storici e possono coesistere e competere all'interno dello stesso campo letterario, diventando egemoni o cadendo nel discredito.

È utile a questo proposito tornare nuovamente alle categorie proposte da Even-Zohar, che come si è già accennato contemplava la possibilità che nel «polisistema letterario» la letteratura tradotta assumesse posizioni diverse a seconda della conformazione e disponibilità dello stesso, e in base a ciò tendesse a prediligere determinate strategie traduttive piuttosto che altre. Anche nell'analisi di Even-Zohar viene a configurarsi una dicotomia simile a quella fin qui descritta fra letteralismo ed etnocentrismo oppure tra traduzione estraniante ed addomesticante, poiché nel primo caso, quello della posizione primaria:

the translator's main concern is not to look for ready-made models in his home stock, into which the original texts could be transferable; instead he is prepared to violate the home conventions. Under such conditions the chances that a translation will be close to the

⁴⁶ Ivi, p. 41; trad. it. cit., p. 72: «Il fine ultimo di questo libro è quello di costringere i traduttori e i loro lettori a riflettere sulla violenza etnocentrica della traduzione e di conseguenza stimolarli a scrivere e leggere i testi tradotti secondo modalità che cerchino di riconoscere la differenza linguistica e culturale dei testi stranieri».

original in terms of adequacy (in other words a reproduction of the dominant textual relations of the original) are greater than otherwise.⁴⁷

Nel caso la traduzione assuma invece la posizione secondaria, la situazione è completamente diversa:

Since it is then the translator's main effort to concentrate upon finding the best ready-made models for the foreign text, the result often turns out to be a non-adequate translation or (as I would prefer to put it) a greater discrepancy between the equivalence achieved and the adequacy postulated.⁴⁸

Certo queste categorizzazioni sono inevitabilmente generiche e tradiscono la radicale impossibilità di definire una volta per tutte criteri come adeguatezza/discrepanza o fedeltà/libertà. Tuttavia, l'individuazione di tendenze generali sviluppatesi a partire dalla *Frühromantik* e poi nel corso del Novecento può essere molto utile nella ricostruzione storica del campo letterario italiano degli anni Trenta, visto l'intenso fiorire di pratiche traduttive anche molto diverse, le quali si fronteggiano l'un l'altra e sono condizionate in modo consistente anche da elementi extra letterari, come la nascita di un nuovo mercato editoriale e l'imporsi della censura.

1.2.2. *Dalla dipendenza francese all'invasione delle traduzioni*

Negli anni Venti, il mercato librario italiano dipendeva fortemente da quello francese, tanto che spesso le traduzioni (in particolar modo quelle dal russo) non venivano condotte a partire dai testi originali, bensì proprio da traduzioni francesi. A riprova di questa dipendenza, spesso in Italia si trovavano i grandi classici ottocenteschi direttamente in francese, poiché nel bacino dei lettori, ancora non ampliato al pubblico

⁴⁷ Even-Zohar, *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, cit., p. 26; trad. it. cit., p. 236: «La principale preoccupazione del traduttore non è quella di cercare modelli già confezionati nel suo sistema di riferimento, in cui i testi originali potrebbero essere trasferiti; egli è invece preparato a violare le convenzioni. A queste condizioni le possibilità che la traduzione sia vicina all'originale in termini di adeguatezza (in altri termini, una riproduzione delle relazioni testuali dominanti dell'originale) sono più elevate che in altro modo».

⁴⁸ Ivi, p. 27; trad. it. cit., p. 237: «Poiché lo sforzo principale del traduttore è quello di concentrarsi nella ricerca dei migliori modelli confezionati per il testo straniero, il risultato spesso risulta essere una traduzione non adeguata o (come preferirei porre la questione) una discrepanza più marcata tra l'equivalenza ottenuta e l'adeguatezza postulata».

di massa, tutti erano in grado di leggerli senza difficoltà.⁴⁹ La familiarità con il francese, d'altra parte, è una caratteristica che contraddistinguerà gli intellettuali italiani a lungo, come si può facilmente desumere dalle riflessioni dello stesso Landolfi nel 1935, quando, riferendosi a un volume antologico di liriche francesi, commenta:

Vale davvero la pena di tradurre dal francese e non, badiamo, un romanzo popolare, ma anzi un gruppo di poeti di ombratile comprensione, raffinati e in fondo aristocratici? O non è piuttosto vero che chi ignora il francese non soltanto ignora anche Supervielle, ma non ha e non potrà avere nessun interesse per lui? Non è vero insomma che, come si dice, chi vuol leggere Supervielle se lo legge in francese?⁵⁰

È vero che negli anni in cui Landolfi inizia la propria attività di traduttore, e contestualmente pubblica le prime recensioni sulle traduzioni altrui, la dipendenza dall'editoria d'oltralpe era già diminuita in modo significativo rispetto al decennio precedente. Ma la Francia sarebbe rimasta un punto di riferimento importantissimo per gli intellettuali italiani anche per quanto riguarda le altre letterature europee. In Italia arrivavano le novità europee filtrate da traduzioni, recensioni e interpretazioni di stampo francese, come dimostra il caso della «Nouvelle Revue Française» che nelle parole di Macrì fu per i poeti ermetici una «fonte privilegiata di critica e di informazione, selettiva d'una europea anzi mondiale tavola di valori letterari rappresentativi d'ogni alto valore umano».⁵¹

A livello di scelte editoriali tuttavia, già a partire dalla metà degli anni Venti si assiste a un cambiamento significativo, che porterà l'Italia degli anni Trenta a essere il paese in cui vengono pubblicate il maggior numero di traduzioni nel mondo.⁵² Christopher Rundle sostiene a questo proposito che sia necessario rileggere la famosa definizione di Pavese di decennio delle traduzioni non solo dal punto di vista dell'influenza che le traduzioni d'autore ebbero sulla letteratura italiana d'élite, ma

⁴⁹ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., pp. 56-57.

⁵⁰ Tommaso Landolfi, *Traduzioni poetiche*, in «L'Italia letteraria», 23 febbraio 1935, p. 2. A questo proposito si noti che ancora nel 1950 lo stesso Landolfi in collaborazione con Mario Luzi pubblica una antologia di liriche francesi in francese, per Sansoni.

⁵¹ Si veda l'intervista a Oreste Macrì del 4 novembre 1981 contenuta in Giorgio Tabanelli, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Garzanti, Milano 1986, p. 73. Per un confronto sugli interventi relativi alla letteratura tedesca sulla «Nouvelle Revue Française» e sulle riviste italiane cfr. Vivetta Vivarelli, *Europeismo e terza generazione. La lirica tedesca tra retroterra orfico e tensione metafisica*, in Anna Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, p. 323.

⁵² Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, cit., p. 49 e sg.

anche relativamente al fatto che il pubblico di massa dei lettori in Italia si è formato per buona parte sulle traduzioni della narrativa di consumo straniera, specialmente nel periodo che va dal 1929 al 1934, da Rundle stesso definito come età della «Translation Invasion».⁵³

A sua volta David Forgacs, ricostruendo i processi di industrializzazione della cultura italiana,⁵⁴ sostiene che la circolazione in quegli anni di una grande quantità di prodotti culturali stranieri (libri, ma anche film, fumetti eccetera) sia da imputare alla mancanza di prodotti italiani che rispondessero ai gusti del nuovo mercato, il che portò gli editori a puntare su opere straniere il cui successo fosse già stato comprovato all'estero e che per questo motivo apparivano meno rischiose. Nell'interpretazione di Enrico Decleva il passaggio fu favorito anche dall'aumento del prezzo dei romanzi francesi di importazione,⁵⁵ fatto cui seguì l'iniziativa di intraprendere nuove traduzioni anche da parte di varie case editrici piccole e medie.

Il lavoro pionieristico dei primi mediatori culturali per le case editrici Sonzogno e Treves (come Mario Mariani e Giuseppe Ugo Nalato, alias Gian Dàuli, che dirige la «Modernissima»), accanto alle collane «Antichi e moderni» e «Cultura dell'anima» di Carabba, aprono la strada alla letteratura tradotta: Barion, Corticelli, Giuseppe Monreale e tutta una serie di piccoli editori⁵⁶ propongono a prezzi molto ridotti traduzioni spesso dilettantesche e affrettate, che operano senza alcun rigore filologico vistosi tagli e adattamenti, e tuttavia, grazie alla grande domanda del pubblico dei lettori, trovano immediato successo. Se da un lato con le collane di Carabba collaborano alcuni dei mediatori culturali che contribuiranno al successivo salto di qualità, tuttavia proprio di questi anni è la polemica che riguarda la scarsa attendibilità e l'ingente quantità dei testi proposti in traduzione, polemica in cui si grida alla penetrazione straniera a scapito degli autori nostrani.⁵⁷

⁵³ Ivi, p. 67.

⁵⁴ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana 1880-1980*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 117.

⁵⁵ Enrico Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze 1997, p. 289 e sg.

⁵⁶ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 59.

⁵⁷ Del 1928 è la polemica feroce sulle pagine del «Torchio» contro le traduzioni, in cui si richiede l'intervento della censura e la costituzione di un albo dei traduttori. Cfr. «Il Torchio» 3, 29 luglio 1928, p. 3. Il dibattito pubblico su questo tema divide gli intellettuali italiani: c'è chi disapprova l'influsso della letteratura straniera (come Marinetti) e dall'altra chi – come editori e élite intellettuale – la vede come

1.2.3. La svolta qualitativa: le riviste e la Slavia

Sono le riviste a farsi promotrici di una svolta in termini di qualità e di una apertura maggiore e più consapevole verso le novità europee, e questo dettaglio non stupisce, poiché è noto ormai il loro ruolo di primo piano, testimoniato anche dal fatto che quasi tutte le opere letterarie della prima metà del Novecento uscirono prima a puntate in rivista, e solo successivamente in volume.⁵⁸ In particolare le riviste favorevoli all'apertura verso l'Europa, che pubblicano regolarmente traduzioni inedite e recensioni critiche, sono «Solaria», «900» (pubblicata da Bontempelli in francese tra il '26 e il '27 e poi in italiano tra il '28 e '29, con il proposito di far conoscere al resto d'Europa la cultura italiana),⁵⁹ «L'Italia che scrive», «I libri del giorno»⁶⁰, «Il Convegno».⁶¹

Negli stessi anni, nell'ambiente torinese fortemente legato alla vicenda gobettiana e alle riviste da lui animate, nasce la casa editrice Slavia – fondata nel 1926 da Alfredo Polledro e Rachele Gutman –, che si presenta fin dall'inizio come un progetto innovativo nel panorama della traduzione editoriale. Caratterizzata da un taglio molto specifico, Slavia si propone di pubblicare in versione integrale una serie di classici della letteratura russa, con l'intenzione di rimediare alla situazione di scarsa cura editoriale e attenzione filologica in cui versava il patrimonio letterario russo in Italia.

Nella *Presentazione* di Polledro che accompagna il primo volume edito, *I fratelli Karamazov*, i prodotti editoriali coevi vengono definiti «non versioni, ma perversioni, non traduzioni, ma tradimenti».⁶² La Slavia, al contrario, proporrà versioni integrali a partire dall'originale russo e guidate da criteri editoriali rigidi e da scelte traduttive il

sano scambio culturale e eccellente fonte di guadagno. A questo proposito cfr. Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 78-79 e Rundle, *Resisting Foreign Penetration*, cit.

⁵⁸ Langella, *Il secolo delle riviste*, cit. p. 8 e sg. Questo fenomeno si verifica regolarmente per lo stesso Landolfi.

⁵⁹ Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 31-32.

⁶⁰ Tortorelli, *La letteratura straniera nelle pagine de «L'Italia che scrive» e «I libri del giorno»*, cit.

⁶¹ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., pp. 59-60.

⁶² Alfredo Polledro, *Presentazione*, in Fëdor Dostojewskij, *I fratelli Karamazov*, Slavia, a cura di Alfredo Polledro, Torino 1926, vol. I, VI-XVI, p. VIII.

più possibile rispondenti al testo di partenza, facendo della «letteralità» la propria bandiera: «posso dire tranquillamente che la mia traduzione è letterale tutte le volte che poteva esserlo senza offendere le esigenze della lingua italiana». ⁶³ È stato notato come «nelle deprecazioni di Polledro nei confronti delle pratiche traduttive dominanti in Italia per quanto riguarda la letteratura russa» si possano individuare «i tratti di una proposta che significativamente si legava a un più generale clima culturale e politico, [...] arrivando a costituire un punto di riferimento in questo senso». ⁶⁴ I principi traduttivi assunti da Polledro, «integralità» e «letteralità», sono in controtendenza rispetto al panorama italiano che a metà degli anni Venti prepara già il terreno per la successiva svolta autarchica, e parrebbero un caso di consapevole presa di posizione contro l'«addomesticamento» del testo straniero. Nel caso delle traduzioni della Slavia «i testi stessi in italiano tendevano, attraverso l'adozione di diverse microstrategie, a configurarsi come un oggetto straniero, proveniente da una cultura “altra” di cui non si volevano addomesticare le divergenze rispetto al contesto di arrivo, quello italiano». ⁶⁵

Di là dall'interesse verso i classici stranieri, in questi anni fa la sua comparsa nei cataloghi anche la letteratura straniera contemporanea, guadagnandosi alcune apposite collane. A partire dal '29, infatti, si affacciano sul mercato «Scrittori di tutto il mondo» (diretta da Gian Dàuli) per la Modernissima e «Narratori nordici» (diretta da Lavinia Mazzucchetti) per Sperling & Kupfer. Proprio al fiuto di Dàuli si deve la pubblicazione di una serie di opere «destinate a far parte del canone letterario della modernità. Basti pensare a *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, alla *Montagna incantata* di Thomas Mann, a *Viaggio al termine della notte* di Céline, a *Nuova York* di Dos Passos, a *Babbitt* di Lewis». ⁶⁶ Dàuli si fa anche promotore delle prime traduzioni e della grande diffusione di Jack London, accolto con favore da parte del pubblico italiano. Secondo l'interpretazione di Valerio Ferme è proprio Dàuli il precursore dell'interesse per gli autori americani in Italia, che tanta fortuna avranno nel decennio successivo grazie alla mediazione di Pavese e Vittorini. ⁶⁷

⁶³ Ivi, p. XIV.

⁶⁴ Sergia Adamo, *La casa editrice Slavia*, in Gigli Marchetti, Finocchi, *Editori e lettori*, cit., p. 59.

⁶⁵ Ivi, p. 70.

⁶⁶ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 61.

⁶⁷ Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 65-75.

Dagli anni Trenta in poi anche la grande editoria si dedica alle traduzioni, soprattutto per quanto riguarda la letteratura di consumo con il paradigmatico caso dei «Gialli» Mondadori (collana inaugurata nel 1929), che propone inizialmente quasi solo autori tradotti e riscuote un successo clamoroso. Già dal '33 in poi le due collane Mondadori «La Medusa» e «I romanzi della Palma» monopolizzeranno il mercato,⁶⁸ insieme alla collana «Letteraria» della casa editrice fondata da Valentino Bompiani nel '29 dopo il suo distacco da Mondadori.

A Torino, sempre negli anni Trenta, è la Carlo Frassinelli Editore diretta da Franco Antonicelli⁶⁹ a raccogliere l'eredità della Slavia (fino al '35, anno della condanna di Antonicelli al confino), proponendosi di seguire una linea editoriale di qualità in grado di essere «una forza culturale».⁷⁰ Tra i collaboratori della Frassinelli figurano Leone Ginzburg, Cesare Pavese (di questi anni la sua storica traduzione di *Moby Dick*), ma anche il triestino Alberto Spaini che traduce *Il Processo* di Kafka e *America* (già pronto nel '35 ma pubblicato solo dieci anni dopo), Anita Rho che traduce *Il messaggio dell'imperatore*, Renato Poggioli con il lavoro da Isaak Babel' (*L'armata a cavallo*, 1932), Ada Prospero, e altri importanti intellettuali.⁷¹

Buona parte dei collaboratori di Frassinelli confluiscono poi nel progetto einaudiano, che prende l'avvio nella Torino nel '33 con grandi difficoltà dovute alle note posizioni antifasciste dei suoi animatori, e si dedica inizialmente alla saggistica, con collane come la «Biblioteca di cultura storica» e i «Saggi»:

È l'intera vicenda di casa Einaudi a procedere, soprattutto durante i primi cinque anni di attività, con passo impedito e sempre sul punto dell'arresto definitivo, in ogni senso della parola. Come ormai sappiamo la data di fondazione è il 15 novembre 1933, e sappiamo che la ditta «Giulio Einaudi, Editore – Torino» non ha ancora stampato nessun libro quando il 13 marzo dell'anno successivo Leone Ginzburg viene fermato.⁷²

⁶⁸ Per una descrizione esaustiva del rapporto di Mondadori con la letteratura straniera si veda Albonetti, *Non c'è tutto nei romanzi*, cit.

⁶⁹ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 65.

⁷⁰ Albertina Vittoria, «Mettersi al corrente coi tempi». *Letteratura straniera ed editoria minore*, in Gigli Marchetti, Finocchi, *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, cit., p. 216.

⁷¹ Si veda Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 65.

⁷² Domenico Scarpa, *Il nome invisibile. Leone Ginzburg e la casa editrice Einaudi, 1933-1944*, in Gastone Cottino e Gabriela Cavaglià (a cura di), *Amici e compagni. Con Norberto Bobbio nella Torino del fascismo e dell'antifascismo*, Mondadori, Milano 2012, pp. 189-190.

A partire dal '36, anno in cui tornano dal confino Pavese e Ginzburg, la casa editrice inizia a progettare le collane letterarie tra cui un posto importante è dedicato ai «Narratori stranieri tradotti» e «I narratori contemporanei».⁷³

1.2.4. *Il metagenere dell'antologia e la traduzione ermetica*

Oltre che dal fermento delle riviste, gli anni Trenta sono caratterizzati anche da quello che Oreste Macrì definisce «il metagenere dell'*antologia*»: di esso si fanno promotori i poeti traduttori appartenenti all'ambiente ermetico fiorentino. L'antologia raccoglieva solitamente traduzioni poetiche ed «era costituita da tre parti intimamente connesse: testo originale, versione a fronte e introduzione critica, oltre alle note di commento».⁷⁴ Le più celebri nate in questo ambiente furono quelle di Poggioli (*La violetta notturna*, Carabba 1933 e *Il fiore del verso russo*, Einaudi 1949), Bo (*Lirici spagnoli*, Corrente 1941; *Narratori spagnoli*, Bompiani 1941; *Lirici del cinquecento*, Garzanti 1941; *Antologia del surrealismo*, Edizioni di Uomo 1944;), Vittorini (*Teatro spagnolo*, Bompiani 1941), Traverso (*Poesia moderna straniera*, Prospettive 1942 e *Germanica*, Bompiani 1942), Luzi e Landolfi (*Anthologie de la poesie lyrique française*, Sansoni 1950) e Macrì stesso (*Poesia spagnola del Novecento*, Guanda 1952).

La traduzione gioca tra gli ermetici un ruolo decisivo, diventando pratica costante e argomento di recensioni e discussioni. I protagonisti di questa stagione concordano nel definirla un mezzo per allargare il proprio sguardo in Europa, dando vita a una sorta di lingua universale della poesia, separata dalla lingua ordinaria e in grado di essere compresa da chiunque ne condividesse i presupposti. Secondo Anna Dolfi, «non c'è dubbio che si debba alla terza generazione l'aver fatto del riconoscimento della grande tradizione europea un elemento indispensabile del formarsi della propria stessa poetica».⁷⁵ E dunque, anche in parte come atto di «contestazione politica degli angust

⁷³ Si veda anche Angelo D'Orsi, *Fra Gobetti ed Einaudi. L'editoria giovane torinese*, «Piemonte vivo», novembre 1988, pp. 12-22.

⁷⁴ Oreste Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989.

⁷⁵ Anna Dolfi, *Una comparatistica fatta a prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in Ead., *L'ermetismo e Firenze*, cit., p. 23.

limiti imposti dalla dittatura», i giovani poeti e traduttori nati tra il 1907 (Poggioli) e il 1914 (Luzi e Bigongiari) leggono e traducono dalle varie lingue e tradizioni letterarie europee, spartendosi il mondo in base alle aree linguistiche, come ricordano alcuni di loro:⁷⁶ la Francia era praticata da molti degli autori di questo periodo ma in particolare da Bo e Luzi, la Russia da Poggioli e Landolfi, la Spagna da Bo e Macrì, la Germania da Traverso e ancora da Landolfi.

La centralità accordata alla traduzione in questo ambiente discende direttamente da una sorta di fiducia metafisica nella parola poetica, che ha per gli ermetici il valore atemporale e universale di avvicinamento alla verità assoluta. In questa prospettiva, i protagonisti della stagione ermetica sono stati considerati da alcuni critici come i primi comparatisti ma non possono essere visti come specialisti settoriali delle varie letterature. Come nota Bo descrivendo a posteriori, nel 1969, il significato dell'impegno letterario durante gli anni dell'ermetismo, anche se Poggioli si trasferì in America diventando là professore, se Traverso e lo stesso Bo furono professori a Urbino, e Macrì a Firenze, «chi osservi bene la loro storia e studi la loro fisionomia non tarderà a scorgervi qualcosa che ripugna alla categoria dello specialista. Erano scrittori o apprendisti scrittori e nell'opera di traduttori stavano bene attenti a mettere in risalto questa loro volontà di ricreazione».⁷⁷ Ciò che li distingueva dallo specialismo è senza dubbio collegato alle istanze universaliste che nell'ambiente ermetico sono poste come obiettivo ultimo della poesia. Già nel celebre saggio del 1938 «manifesto/non manifesto»⁷⁸ della stagione ermetica, Bo aveva rifiutato la definizione della letteratura come mestiere, proposta per esempio dai novecentisti allineati al regime all'altezza del 1927:⁷⁹ «La letteratura è una condizione, non una professione», e il suo obiettivo è raggiungere la verità, fungendo da «eterno scandaglio»⁸⁰ dell'animo umano.

⁷⁶ Cfr. Oreste Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, cit., p. 244: «Soleva dire umoralmente Sergio Baldi che ci eravamo spartiti il mondo della poesia: per sé si era riservato i paesi di lingua inglese, discepolo di Mario Praz; i russi assegnati a Poggioli e Landolfi; i tedeschi a Leone Traverso; gli spagnoli a Carlo Bo e chi vi parla».

⁷⁷ Carlo Bo, *La cultura europea a Firenze negli anni Trenta*, in Pino Paioni e Ursula Vogt (a cura di), *Studi in onore di Leone Traverso*, Argalia, Urbino 1971, p. 579.

⁷⁸ Dolfi, *Una comparatistica fatta a prassi*, cit., p. 15.

⁷⁹ Cfr. Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 72: «Occorre che lo scrittore diventi un mestierante».

⁸⁰ Bo, *Letteratura come vita*, cit., p. 6.

L'alto obiettivo che traspare da queste brevi citazioni ha come presupposto essenziale l'identificazione completa della vita con la letteratura, ma nella difficile situazione storica in cui vede la luce questa scuola poetica, tutto ciò non può che significare una divaricazione sempre maggiore di tale istanza artistica dalle contingenze storico-politiche. Per mantenere la propria purezza, la lingua della poesia si distacca da quella ordinaria e per salvare la propria tensione al valore, alla verità e alla giustizia, di fatto si chiude ad ogni contaminazione con la realtà in cui è immersa. Chi sceglie di votare la propria vita alla letteratura si chiama fuori dal tempo presente ritirandosi in un disimpegno politico che viene considerato la condizione per una vita più profonda, e vede dunque consapevolmente «la torre d'avorio come difesa dal male esterno».⁸¹

Come ha osservato Mengaldo, in termini stilistici ciò si traduce nell'elaborazione da parte degli ermetici di una lingua poetica che segue regole proprie e ha caratteristiche peculiari: l'uso del sostantivo assoluto con soppressione dell'articolo determinativo, la preferenza per i plurali evocativi, una generale libertà nel manovrare i nessi proposizionali, la propensione alle analogie ardite, l'uso transitivo di verbi intransitivi, e così via.⁸² Tali caratteristiche stilistiche vengono a formare una vera e propria *koinè* linguistica che influenza anche lo stile traduttorio dei protagonisti di questa stagione. Lo stesso Oreste Macrì conferma la propensione a tradurre secondo linee guida stilistiche ben precise quando descrive i reciproci influssi tra poeti e traduttori: da un lato i modelli stranieri venivano forniti ai poeti «premasticati» dai traduttori, dall'altro «noi traduttori si traduceva con la lingua poetica dei poeti coetanei».⁸³

1.2.5. *La stretta della censura*

Il regime fascista non fu mai propenso ad apprezzare l'opera di traduzione che da più parti e in modi diversi andava sviluppandosi nelle case editrici italiane. Non è questa la sede per approfondire la questione della censura durante in fascismo, è bene però

⁸¹ Passigli, *Gli anni dell'ermetismo*, cit., p. 36; ma si veda anche Luperini, *Il Novecento*, pp. 335-406.

⁸² Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit.

⁸³ Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, cit., p. 247.

tener presente alcuni aspetti di questa dibattuta questione, che hanno notevolmente influenzato da un lato il rapporto degli intellettuali del periodo con il lavoro editoriale, e dall'altro vicende specifiche legate alla pubblicazione di alcune opere, come nel caso dell'antologia *Germanica* cui lavorarono Traverso e Landolfi. La censura fascista in Italia vive sostanzialmente due fasi: la prima, tra gli anni 1922 e 1938, caratterizzata da fenomeni di autocensura, riformulazione, manipolazione dei testi da parte degli stessi protagonisti della vita editoriale; e la seconda, decisamente più aspra, che segue la campagna d'Etiopia e le leggi razziali, e impone l'eliminazione dai cataloghi di singoli autori e opere o persino di interi filoni editoriali.

Nella prima fase, come si è ricordato, sono soprattutto le riviste allineate al regime a insorgere contro l'invasione delle traduzioni e le varie voci critiche che si levano nei confronti dell'inclinazione sempre maggiore verso le opere straniere, riguardano in particolare la «letteratura amena».⁸⁴ Tuttavia, il regime, probabilmente per «non compromettere la lealtà» della categoria editoriale e «non danneggiare con azioni fortemente repressive la crescita di un settore [dell'economia] florido e proprio in quegli anni in forte espansione», preferì adottare una strategia di tolleranza, caratterizzata da «limitata aggressività, assenza di un controllo sistematico e sostanziale indulgenza».⁸⁵

Una strategia che si basava dunque fondamentalmente sulla tacita autolimitazione da parte di redattori e traduttori. Infatti, siccome le opere ricevevano l'autorizzazione alla distribuzione solamente dopo la stampa, per gli editori il sequestro di un libro considerato lesivo della pubblica morale o per l'ordine pubblico poteva significare grandissime perdite economiche. Per le traduzioni dunque in molti casi era considerato normale, come si è detto, operare tagli netti e rimaneggiamenti quando il contenuto dell'opera avrebbe potuto urtare i funzionari del regime: a prevalere era quindi in genere un modello addomesticante ed etnocentrico di traduzione con precise funzioni

⁸⁴ «Giornale della libreria», XLVII-18, 1934, pp. 109-116, cit. in Christopher Rundle, *Importazione avvelenatrice*, in «Il traduttore nuovo», LIV, 1-2, 2004, p. 66: «[È un problema] che investe essenzialmente la letteratura amena, mentre nella scienza e nell'arte, nelle discipline storiche come nelle giuridiche, nella filosofia e nella didattica l'Italia è ormai quasi del tutto svincolata dalla sudditanza straniera».

⁸⁵ Maria Elena Cembali, *I traduttori nel Ventennio fascista, fra autocensura e questioni deontologiche*, in «InTRAlinea» 8, 2006, reperibile al link: <http://www.intralea.org/archive/article/1636>.

politiche. Casi esemplari sono l'eliminazione completa dei riferimenti negativi all'Italia e agli italiani, considerati "offensivi",⁸⁶ o l'introduzione del tutto arbitraria di commenti di stampo antisemita per descrivere personaggi negativi o moralmente dubbi.⁸⁷

Come testimoniano anche gli scambi epistolari tra Mondadori e il Ministro della Cultura Popolare, l'editore premeva perché si attuasse preferibilmente il criterio dei tagli e delle modifiche ai testi tradotti, piuttosto che il rifiuto dell'opera e la sua esclusione dal mercato,⁸⁸ procedura che portò – come nota Natascia Barrale – a una grande diffusione in Italia di testi "inaffidabili": «per non incorrere in sanzioni governative, gli addetti ai lavori svilupparono quasi spontaneamente una certa abilità nella scelta dei libri da immettere sul mercato e nella rimozione degli elementi rischiosi». Tale situazione da un lato, come nota la studiosa, rende «enormemente complessa un'analisi oggettiva della prassi traduttoria del tempo»,⁸⁹ d'altra parte tuttavia, può aiutare a dare il giusto peso all'atteggiamento traduttorio opposto (ovvero alla volontà di aderenza al testo originale) che in questo clima di generale disinvoltura e sottomissione alle consuetudini non scritte assume dunque un significato e un peso particolare.

Con l'autarchia imposta dopo le sanzioni relative alla guerra d'Etiopia, alle autorestrizioni si aggiungono presto misure di controllo ulteriori organizzate in modo sistematico e preventivo:⁹⁰ gli editori da quel momento devono richiedere un'autorizzazione al Ministero per la Cultura Popolare, sottoponendo al suo vaglio ogni

⁸⁶ Si veda per esempio *Tortilla Flat* e *In Dubious Battle* tradotti rispettivamente da Vittorini e Montale, in Paola Del Zoppo, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi Germanici» 3-4, 2013, p. 383.

⁸⁷ Si veda per i «Gialli» Mondadori il caso di Agatha Christie descritto in Francesco Spurio, *Censura e veleni fascisti. Le traduzioni di Agatha Christie degli anni Trenta*, in «Tradurre», 2011: «Nell'edizione italiana [di *Lord Edgware Dies*], ben prima che si scatenasse la campagna razziale sul modello nazista, si rispolvera invece il risaputo cliché dell'ebreo gretto e avido, creando dal nulla uno sproloquio lungo ben nove righe. Si fa in modo che Poirot dapprima domandi a Hastings "Si sarà accorto, spero, che è ebrea?", per poi constatare che "quando ci si mettono, questi ebrei, sanno arrivare molto in alto... e costei non manca certo di attitudini". Nella libera "reinterpretazione" italiana, è invece attribuito a Hastings il seguente commento: "A dire il vero non ci avevo fatto caso, ma l'osservazione del mio amico mi aprì gli occhi e notai anch'io sul bel volto bruno le inconfondibili stigmate della sua razza" (Agatha Christie, *Se morisse mio marito*, trad. it. di Tito N. Sarego, Mondadori, Milano 1935, pp. 7-8)».

⁸⁸ Si veda la lettera di Arnoldo Mondadori a Dino Alfieri del 18 ottobre 1938 citata in Christopher Rundle, *Publishing Translations in Mussolini's Italy. A Case Study of Arnoldo Mondadori*, in «Textus. Rivista dell'Associazione Italiana di Anglistica», XII, 2, 1999, 427-442, p. 438.

⁸⁹ Barrale, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, cit., p. 65.

⁹⁰ Rundle, *Resisting Foreign Penetration*, cit., pp. 292-307.

libro che intendono tradurre ancora prima dell'inizio del lavoro editoriale. Inoltre, sempre nel 1938, l'Italia stringe con la Germania hitleriana un accordo culturale con cui viene imposto il divieto di pubblicare autori ebrei o nemici dello stato nazista, e una buona parte dei tedeschi contemporanei che venivano tradotti apparteneva a questa categoria.⁹¹ Anche l'importazione culturale da Inghilterra e America, diventa, con lo scoppio della guerra, altamente sospetta, poiché si tratta ormai materialmente del nemico. La censura si fa più stringente soprattutto per le case editrici non allineate al regime, come nel caso dell'Einaudi, che si trova a gestire un difficile periodo di contrattazioni e autocensura per poter superare i limiti imposti.⁹² Anche casi che apparentemente non dovrebbero rappresentare un problema, come i classici stranieri, vengono percepiti alla stregua di gesti di insubordinazione: nel 1942, per esempio si

punta l'attenzione su *Guerra e pace*, che Einaudi ha appena ristampato nella traduzione di Elisabetta Carafa duchessa d'Andria rivista e corretta minutamente da Ginzburg: sul *Guerra e pace* non già di Leone Tolstoj bensì di «Lev Tolstòj come casa Einaudi stampa con giudaica scrupolosità di forestiero».⁹³

In questo periodo la casa editrice si dedica con grande lungimiranza soprattutto a progetti futuri, in vista di tempi migliori, tenendosi aggiornata e continuando il lavoro editoriale, ma evitando la pubblicazione di opere che sicuramente non avrebbero superato il vaglio del regime.⁹⁴

Con tali premesse è facile capire perché a partire dal 1938 le traduzioni di opere straniere si dimezzano rispetto a quattro anni prima: è la fine del cosiddetto «decennio della traduzione».

⁹¹ Rubino, *Literary Exchange between Italy and Germany*, in Rundle and Sturge, *Translation under Fascism*, cit., p. 167.

⁹² Francesca Nottola, *The Einaudi Publishing House and the Fascist Policy on Translation*, in Rundle and Sturge, *Translation under Fascism*, cit., pp. 179-200.

⁹³ Scarpa, *Il nome invisibile*, cit., p. 202, la citazione è di Goffredo Coppola, in un articolo apparso il 15 gennaio 1942 sul «Popolo d'Italia».

⁹⁴ Nottola, *The Einaudi Publishing House*, cit., pp. 179-200.

1.2.6. La letteratura di lingua tedesca in Italia

Nel quadro delineato, il caso della letteratura di lingua tedesca merita un discorso a parte. All'interno della produzione ristretta, ossia degli intellettuali per gli intellettuali, si forma infatti nei primi vent'anni del Novecento un repertorio di «letteratura tedesca “moderna”»⁹⁵ ben definito, dove con questa parola non si intendeva la contemporanea *Moderne*, bensì un eterogeneo gruppo di autori vissuti tra la *Goethezeit* e i primi del Novecento ed elevati a modelli di modernità, autori come Nietzsche, Hebbel, Novalis, Goethe.⁹⁶

A tutto ciò corrisponde invece un disinteresse quasi totale sia sul versante della produzione di massa, poiché «una ricezione della narrativa tedesca contemporanea era pressoché inesistente nell'Italia degli anni Dieci»,⁹⁷ sia nei confronti degli autori modernisti, verso i quali vige un sorprendente silenzio fino ai tardi anni Venti e in alcuni casi anche molto più tardi.⁹⁸

Particolarmente interessanti sono le modalità con cui nei primi anni del secolo i cosiddetti autori “moderni” vengono letti, utilizzati, riscritti e tradotti da un gruppo ristretto di giovani intellettuali che si affacciano in modo critico sul campo letterario, cercando di modificare gli equilibri vigenti per crearsi uno spazio proprio. Sono significative le esperienze di cura e traduzione (tanto libere che possono quasi chiamarsi rifacimenti) dei *Frammenti* di Novalis (Prezzolini, 1905-13), di Hebbel (Slataper 1910-15), del *Meister* goethiano (Pisaneschi e Spaini, 1913-15) e della *Nascita della tragedia* di Nietzsche (Croce, 1905-19).⁹⁹

È utile approfondire il caso di Novalis poiché proprio su di lui si concentrerà il maggiore impegno di traduzione dal tedesco di Tommaso Landolfi negli anni immediatamente successivi. L'autore già alla fine del XIX secolo era conosciuto, citato e venerato dai giovani soprattutto di area fiorentina, che in molti casi provenivano dagli

⁹⁵ Sisto, *Gli editori e il rinnovamento del repertorio*, cit., p. 89.

⁹⁶ Ivi, pp. 85-89.

⁹⁷ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 75.

⁹⁸ Sisto, *Gli editori e il rinnovamento del repertorio*, cit., p. 62. Un'eccezione è rappresentata dal caso di Italo Tivolato, collaboratore triestino dell'avanguardia fiorentina che cerca di importare Karl Kraus in Italia. Cfr. Irene Fantappiè, *Traduzione come importazione di posture autoriali. Le riviste letterarie fiorentine d'inizio Novecento*, in Aa.Vv., *La letteratura tedesca in Italia*, cit., pp. 113-139.

⁹⁹ Si vedano i saggi contenuti nella raccolta Aa.Vv., *La letteratura tedesca in Italia*, cit.

ex territori absburgici, da Trieste o dal goriziano.¹⁰⁰ Come è stato notato, «sein Name (nicht immer eine tiefgehende Kenntnis seiner Schriften) galt eine Zeit lang als Identifikationsmarke für die neue bürgerliche Generation»,¹⁰¹ una generazione che cercava di legittimare in chiave antipositivista la propria predilezione per l'irrazionalismo, lo sperimentalismo, il misticismo. È a partire dalla traduzione francese di Maeterlinck *Les disciples à Saïs et les fragments, précédés d'une introduction* (1895)¹⁰² che i testi iniziano a essere conosciuti più nel dettaglio, in particolare tra i protagonisti dell'esperienza vociana (Prezzolini, Papini, Slataper). Novalis è eletto a modello, non solo perché la sua attitudine riflette la divaricazione tra sprofondamento mistico interiore e vita attiva e mondana, cifra dell'intellettuale "moderno" secondo i vociani, ma anche dal punto di vista formale, per la sua poetica del frammento.¹⁰³ In particolare è Prezzolini a farsi portavoce e mediatore di Novalis (si pensi che inizia lo studio del tedesco proprio per poterlo leggere in originale),¹⁰⁴ già durante gli anni del «Leonardo», e poi della «Voce», tramite vari interventi e in particolare con il suo rifacimento dei *Frammenti* (1905).¹⁰⁵

Un'altra esperienza fondamentale di questi anni, significativa sia per quanto riguarda la ricezione letteraria, sia per lo sviluppo di un modo nuovo e più specialistico di tradurre, è la versione italiana dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*,¹⁰⁶ caldeggiata dai vociani Slataper e Prezzolini e condotta tra il 1913 e il 1915 dalla coppia Rosina Pisaneschi e Alberto Spaini. Lei, fiorentina, lui, triestino emigrato come molti nella capitale letteraria, sono entrambi collaboratori della «Voce» e saranno tra i primi laureati presso la nuova cattedra di letteratura tedesca di Roma (sotto la guida di

¹⁰⁰ Si vedano Roberto Pertici (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950). Atti del convegno*, 2 voll., Olschki, Firenze 1985, vol. I e Renate Lunzer, *Irredenti redenti, intellettuali giuliani del '900*, pres. di Mario Isnenghi, Lint, Udine 2009.

¹⁰¹ Luciano Zagari, *Literarische Novalis-Rezeption in Italien*, in H. Uerlings (hrsg.), *»Blüthenstaub«: Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000, p. 175: «Il suo nome (non sempre una conoscenza approfondita dei suoi testi) per un certo tempo è valso come una sorta di marchio di identificazione della nuova generazione borghese».

¹⁰² Novalis, *Les disciples à Saïs et les fragments*, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Lacomblez, Bruxelles 1895.

¹⁰³ Cfr. Stefania De Lucia, *I mistici tedeschi tradotti e narrati da Giuseppe Prezzolini*, in Aa. Vv., *La letteratura tedesca in Italia*, cit., pp. 91-112.

¹⁰⁴ Ivi, p. 91.

¹⁰⁵ Novalis, *Frammenti*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Carabba, Lanciano 1914.

¹⁰⁶ Daria Biagi, *Nel cantiere del romanzo: Il Wilhelm Meister della «Voce»*, in *La letteratura tedesca in Italia*, cit., pp. 142-167.

Giuseppe Antonio Borgese), nonché tra i più prolifici traduttori dal tedesco negli anni successivi. Per i vociani il *Meister* «non è interessante in quanto romanzo, ma semmai *nonostante* sia un romanzo: è lo *svolgimento spirituale* di un'anima [...] ad attirarli».¹⁰⁷ Con la sua vocazione pragmatica, Wilhelm è quanto mai attuale e diventa un modello di narrazione autobiografica.

Da parte dei traduttori si può riscontrare, tuttavia, anche un interesse formale più tecnico relativo alla struttura romanzesca in quanto tale, testimoniato del resto dall'altro lavoro che Pisaneschi conduce in parallelo negli stessi anni: ovvero la traduzione dell'«anti-Meister» per eccellenza, l'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, accompagnata dallo studio per la tesi di laurea.¹⁰⁸

Secondo l'accurata ricostruzione di Luciano Zagari, l'interesse per Novalis sembra poi affievolirsi negli anni successivi: anche nel caso dei *Canti orfici* di Dino Campana, nonostante il sottotitolo tedesco e la potenziale affinità di poetica, pochissime sono le tracce novalisiane di conoscenza diretta, e i riferimenti maggiori si rivolgono invece al Faust e a Nietzsche. Negli anni tra le due guerre Novalis, ormai parte integrante del canone anche in Italia, viene studiato solamente all'interno della cerchia ristretta dei germanisti, senza avere grande influenza sulla contemporanea produzione letteraria.

Il caso di Landolfi è, seguendo ancora Zagari, una sorta di «*coup de théâtre*» nel panorama dell'ormai sopito interesse per l'autore tedesco. E non solo perché Landolfi traduce il romanzo di Novalis: Zagari accenna alla «bizarre Romantisierung (als Totalisierung verstanden) des Unbedeutenden, des Fragmentarischen, noch mehr des Alltäglichen, des Gewöhnlichen, selbst des Vulgären»,¹⁰⁹ attiva nella *Pietra lunare* di Landolfi come possibile traccia novalisiana nella letteratura italiana degli anni Trenta. Ma su questo si tornerà.

Sempre nel campo della produzione ristretta, gli anni Venti e Trenta vedono la fortuna in Italia principalmente della lirica tedesca e soprattutto degli autori

¹⁰⁷ Ivi, p. 148.

¹⁰⁸ Rosina Pisaneschi, *Saggio sullo svolgimento poetico di Novalis*, (Tesi di laurea), 1914, cit. in Biagi, *Nel cantiere del romanzo*, cit., p. 101.

¹⁰⁹ Zagari, *Literarische Novalis-Rezeption in Italien*, cit., p. 185: «bizzarra romanticizzazione (intesa come totalizzazione) del privo di importanza, del frammentario, ancor più del quotidiano, dell'abituale, addirittura del volgare» (trad. mia).

caratterizzati «dal saldo intreccio di poesia e di pensiero e da una forte tensione metafisica», ovvero l'ultimo Hölderlin, l'ultimo Rilke e un certo Goethe nel suo «lato notturno e orfico».¹¹⁰ È forse possibile considerare i giovani poeti e gli intellettuali fiorentini protagonisti della stagione ermetica come i «nuovi entranti» nel campo letterario, e in quest'ottica si può facilmente leggere la loro attività di animatori di riviste, traduttori e recensori come consapevole costruzione di un repertorio innovativo, che si nutre in larga parte di letteratura europea in opposizione a quello dominante proposto dal regime.

Fondamentale in questo senso è l'influenza di Hölderlin su traduttori e poeti come Traverso, Luzi, Montale, o l'interesse per il lato notturno della tradizione tedesca, che nel caso di Landolfi è ben visibile nelle referenze intertestuali della *Pietra lunare* con le Madri goethiane e con i temi novalisiani.¹¹¹

D'altra parte, nei tardi anni Venti iniziano timidamente a circolare anche gli autori primonovecenteschi. Come riassunto da Simone Costagli,¹¹² per esempio, la diffusione di Kafka in Italia avviene per gradi, articolandosi in tre distinte fasi. Tra il '26 e il '28¹¹³ avvengono i primi contatti che restano però limitati a un gruppo ristretto di mediatori culturali, tra cui Lavinia Mazzucchetti, il goriziano Enrico Rocca e i triestini Menassé, Spaini e Benco. Solo tra il '33¹¹⁴ e il '36 la conoscenza dell'autore si diffonde negli altri ambienti intellettuali, diventando argomento di discussione anche tra i protagonisti dell'ermetismo fiorentino. Escono articoli e recensioni ad opera di Bo, Poggioli e Macrì.¹¹⁵ A questi anni risalgono anche le prime letture kafkiane da parte di Landolfi, come riportato da Idolina nella sua cronologia,¹¹⁶ a cui seguirà nel 1939 – quasi in

¹¹⁰ Vivarelli, *Europeismo e terza generazione*, cit., p. 328.

¹¹¹ Ivi, p. 350.

¹¹² Simone Costagli, *Moderno e metafisico. Quando la metamorfosi arrivò in Italia*, in Lucia Mor e Francesco Rognoni (a cura di), *Metamorfosi di Kafka. Teatro, cinema e letterature*, Sedizioni, Mergozzo 2014, p. 86.

¹¹³ La prima traduzione italiana (accompagnata da una nota di Silvio Benco) è quella del triestino Giuseppe Menassé, che comprende *Un fraticidio* (*Ein Brudermord*), *Un vecchio foglietto* (*Ein altes Blatt*), *Davanti alla legge* (*Vor dem Gesetz*), *Il nuovo avvocato* (*Der neue Advokat*). Appare su «Il Convegno», 8, 25 agosto 1928.

¹¹⁴ È proprio del 1933 la traduzione di Spaini del *Processo*, uscita in anteprima su «L'Italia Letteraria» e poi ripresa dal Frassinelli in Franz Kafka, *Il Processo*, versione e prefazione di Alberto Spaini, Frassinelli, Torino 1933, come si è già ricordato. Nel 1934 esce invece Franz Kafka, *La Metamorfosi: racconto*, traduzione di Rodolfo Paoli, Vallecchi, Firenze 1934.

¹¹⁵ Si veda Costagli, *Moderno e metafisico*, cit., pp. 104-105.

¹¹⁶ Idolina Landolfi, in OP I, p. XLIV.

funzione provocatoria, vista la piena censura antiebraica – il celebre racconto *Il babbo di Kafka*, in cui Landolfi gioca sull'immagine stereotipata di alcuni temi kafkiani, testimoniando quanto questi ultimi fossero già entrati a far parte del linguaggio comune di una certa intellettualità. Come si diceva, però, la discussione intorno all'autore viene fermata bruscamente dall'inasprirsi della censura fascista nei confronti degli autori ebrei, e l'«ingresso definitivo di Kafka nel canone letterario sarà per questo motivo rimandato all'immediato dopoguerra».¹¹⁷

Per quanto riguarda il circuito di diffusione più ampio, è importante rilevare che fino al 1938 la presenza degli autori tedeschi tradotti in Italia rappresentava una sorta di paradosso, come ha sottolineato Mario Rubino: quegli stessi autori che il regime nazista aveva definito nemici della patria e di cui aveva bruciato le opere nel '33, non solo venivano regolarmente tradotti e pubblicati in Italia, ma anche in misura maggiore rispetto a quanto non avvenisse negli altri paesi europei.¹¹⁸ Se infatti nei primi vent'anni del Novecento non esiste quasi una letteratura contemporanea di lingua tedesca in Italia, questa situazione cambia notevolmente negli anni Trenta, quando una «nuova leva di mediatori culturali qualificati» riesce ad abbattere «il pregiudizio della “pesantezza” e della “astrusità” teutoniche» poiché inizia a far circolare in Italia la contemporaneità letteraria tedesca «postespressionista», proponendo al nuovo pubblico di massa italiano l'*Asphaltliteratur*,¹¹⁹ il «rosa» weimariano, il *Kriegsroman* (con autori come Vicki Baum, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque). Mario Rubino suggerisce che l'interesse del mercato italiano per queste opere sia nato in seguito alla fine della prima guerra mondiale come curiosità verso il nemico, sviluppandosi poi su vari fronti fino a soddisfare il nuovo pubblico di lettori, che apprezzava i temi proposti, dalle moderne figure femminili alla vita nelle grandi città.¹²⁰ D'altra parte, il mito weimariano e le sue novità letterarie furono presto soppiantate da un altro mito di più facile importazione, ovvero, come si è già visto, quello dell'americanismo, sostenuto e promosso da mediatori culturali come Vittorini e Pavese.¹²¹

¹¹⁷ Costagli, *Moderno e metafisico*, cit., p. 87.

¹¹⁸ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 91.

¹¹⁹ Ivi, p. 77.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Ivi, p. 103 e sg.

Quando, in seguito all'accordo italo-tedesco, la Germania cercò di esportare una serie di autori filonazisti propagandandoli come i "veri" autori tedeschi, si verificò una sorta di resistenza passiva da parte dei mediatori culturali impegnati nell'industria editoriale (Lavinia Mazzucchetti, Enrico Rocca e altri) che scelsero tra gli autori permessi i meno esplicitamente politici, oppure tradussero di questi autori principalmente i lavori che non trattavano in modo diretto tematiche politiche.¹²²

Un caso particolare in questo panorama complesso è quello delle antologie di Bompiani uscite negli anni '40, che propongono raccolte di testi inediti sperimentando in modi diversi i limiti della censura. Sono del 1942, per la medesima collana, sia *Americana* a cura di Vittorini sia *Germanica*.¹²³ La prima viene proposta in veste censurata: Bompiani concorda con il ministro Pavolini la sostituzione dell'introduzione di Vittorini con una nuova, di stampo "antiamericano", firmata da Emilio Cecchi: nonostante questa cautela, l'antologia viene quasi subito ritirata dal mercato per via del grande successo di pubblico e verrà poi ripubblicata nella veste originale solo nel dopoguerra.¹²⁴

La seconda, a cura di Leone Traverso, è un caso significativo di subordinazione alla censura ma anche implicita contestazione delle regole imposte dalla Germania all'Italia con l'accordo culturale del 1938. Si torna, con questa antologia, a porre l'accento su un canone di autori classici; alle necessità dettate dalla censura si risponde escludendo totalmente gli autori viventi e limitando la sezione contemporanea a pochi titoli (di Rudolf Binding, Hugo von Hofmannsthal e Rainer Maria Rilke). Nonostante questo, come è stato notato,¹²⁵ sia nelle illustrazioni che accompagnano il volume – di Corinth, Marc, Nolte, Müller e Moll, tutti pittori appartenenti all'*entartete Kunst* rigettata dal regime nazista –, sia nell'introduzione di Leone Traverso, si può leggere tra le righe la volontà di manifestare il dissenso. Il curatore infatti dedica molto spazio alla descrizione degli autori che non possono rientrare nella scelta dei testi da antologizzare, come Heinrich Mann, Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Franz Kafka, Franz

¹²² Rubino, *Literary Exchange between Italy and Germany*, cit., pp. 168-169.

¹²³ Nella stessa collana usciranno anche *Narratori spagnoli* a cura di Carlo Bo, *Narratori russi* a cura di Tommaso Landolfi, *Teatro tedesco* a cura di Giaime Pintor, *Teatro russo* a cura di Corrado Alvaro.

¹²⁴ Si veda Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 212-216.

¹²⁵ Rubino, *I mille demoni della modernità*, cit., p. 101.

Werfel, e liquida «la letteratura più recente e accettata» dal regime, affermando che di essa «si può qui solo dire che segue onesta e cauta la via indicata».¹²⁶ Tornando successivamente sui motivi della propria scelta, Traverso commenterà in questi termini: «ma vorrei si rilevasse almeno il mio rifiuto di includere, allora, scrittori viventi, ch  non volevo oltraggiare col silenzio i massimi sprecando spazio per gli idoli di quell'epoca infausta».¹²⁷

1.3. Di alcuni modi di tradurre

Dalla ricognizione storica appare chiaro come la traduzione e pi  in generale l'interesse per le letterature straniere abbiano avuto un ruolo fondamentale nella creazione del canone letterario nella prima met  del Novecento italiano. Si vanno formando approcci diversi, che riflettono la sempre pi  netta divaricazione tra letteratura di consumo e letteratura alta. Coesistono dunque, all'interno di ci  che Even-Zohar definisce polisistema letterario, varie prospettive traduttive, di volta in volta condizionate in maniera pi  o meno consistente dall'intervento di censura e autocensura, e dalle finalit  che gli editori e i traduttori stessi si propongono di raggiungere. Una ricostruzione storica   quindi inevitabile quando si voglia approfondire il significato di affermazioni poetologiche intono alla traduzione, oppure dichiarazioni di intenti sulle strategie adottate durante il lavoro. Solo in questo modo sar  possibile comprendere il significato pi  preciso di affermazioni intorno alla «letteralit » o all'«aderenza» al testo originale.

A ogni prospettiva sulla traduzione corrisponde un diverso modo di trattare i testi stranieri, e si profilano alcuni stili di traduzione guidati da norme specifiche e riconducibili anche a determinate esigenze editoriali. Per riassumere, sembra sia possibile individuare almeno due principali macro-tendenze, al loro interno variamente diversificate. In primo luogo l'atteggiamento che caratterizza la nascente letteratura di

¹²⁶ Leone Traverso, *Vie Nuove*, in Id. (a cura di), *Germanica*, Bompiani, Milano 1942, p. 1005.

¹²⁷ Leone Traverso, *Curriculum*, cit. in Rita Venerus, *Leone Traverso letterato e traduttore*, Universit  Ca' Foscari di Venezia (Tesi di Dottorato), 2003, pp. 55-56.

consumo, tradotta in tempi brevi e venduta a prezzi molto bassi in grandi tirature: il testo originale viene tagliato e modificato per adattarsi alle rigidità del regime, si ricerca la leggibilità e godibilità del testo, utilizzando una strategia di addomesticazione del testo originale che viene avvicinato e quasi “premasticato” per il lettore italiano medio. Tendenzialmente le traduzioni di questo tipo assumono una posizione secondaria nel campo letterario, riducendo il grado di novità linguistica presente nei testi importati e imitando in modo epigonico il linguaggio e le caratteristiche della letteratura già canonizzata. Per quanto riguarda la letteratura tedesca, si è visto che questo fenomeno si può situare cronologicamente tra gli anni 1929-38, e coinvolge in particolar modo la letteratura “di genere”, come la *Asphaltliteratur*, il «rosa» weimariano, e il *Kriegsroman*.

Una seconda tendenza, in parte proprio originata dalla polemica intorno alla scarsa qualità del lavoro editoriale, è quella che pone – in vari modi e con esiti diversi – la traduzione al centro di un movimento di rinnovamento del canone letterario, anche in implicito scontro con le imposizioni del regime. All’interno di questa tendenza è possibile distinguere atteggiamenti diversi: da un lato si va profilando la necessità di tradurre le opere in modo integrale con norme di traduzione improntate alla letteralità, in nome di una correttezza filologica normalmente tralasciata. Sono alcune case editrici a farsi promotrici di questo modello di traduzione (la Slavia, la Franco Antonicelli e successivamente Einaudi) proponendosi di agire in modo diretto sul sistema primario modificando il centro del campo letterario. Qui le norme di traduzione sono eversive e personali, e permettono l’introduzione di elementi estranei alla cultura italiana con l’obiettivo di modificare il linguaggio letterario standard. Spesso a tradurre non sono “professionisti”, bensì letterati, autori e poeti, che legittimano le novità linguistiche e stilistiche dei testi stranieri utilizzandole anche nelle proprie opere.

Sembra leggermente diverso il discorso nel caso dei protagonisti dell’ermetismo fiorentino. Anche in questo caso non si tratta di “specialisti”, bensì di poeti-traduttori, critici e animatori di riviste. Contro i limiti imposti dalla particolare situazione storica che obbliga gli intellettuali a una scelta tra corteggiare il regime o autoescludersi dalla vita politica, gli ermetici tentano di costruire una sorta di comunità ideale e sovranazionale che condivida i valori della poesia assoluta. Chiaramente alla traduzione spetta un ruolo di primo piano, poiché essa diventa una scrittura in grado di far rivivere all’interno della lingua italiana i maggiori poeti francesi, inglesi, tedeschi,

russi. Se da un lato le norme traduttive si configurano come eversive rispetto al linguaggio quotidiano, tuttavia ciò che sembra prevalere non è l'attenzione al testo straniero in quanto culturalmente estraneo, bensì la messa in rilievo dell'estraneità del linguaggio poetico rispetto al linguaggio in generale. La traduzione diventa dunque un atto poetico al pari della scrittura in proprio, nell'obiettivo comune di creare una lingua nuova, parallela a quella quotidiana della prosa e capace di accogliere in sé l'estraneità delle diverse culture, ma essendo essa stessa straniera all'italiano.

1.4. Come leggere una traduzione

La prospettiva di Landolfi non sembra trovare una collocazione precisa all'interno delle tendenze individuate fino a questo punto. È quindi necessario ordinare i dati a disposizione per tentare la ricostruzione a posteriori di una possibile poetica della traduzione in Landolfi.

A questo proposito è bene però partire da una premessa di tipo metodologico. Moltissime possono infatti essere le motivazioni che animano e indirizzano un'analisi della traduzione: un'utile categorizzazione per orientarsi nell'ampio panorama di questo ambito di studi è quella presentata nelle pagine introduttive del saggio di Antoine Berman *Pour une critique des traductions*.¹²⁸ Lo studioso francese mette in guardia dal pericolo insito nell'affrontare un'analisi della traduzione senza soffermarsi sul metodo e su una preliminare riflessione intorno al concetto di traduzione. Molti sono gli studi che percorrono questa strada, ma secondo l'autore ciò li porta inevitabilmente a confrontarsi anche in modo inconsapevole con un concetto di "traduzione ideale" che «invisiblement, joue le rôle de *tertium comparationis*»,¹²⁹ indebolendo il valore delle trattazioni.

Nella classificazione successiva, Berman si occupa invece di due tipi di analisi agli antipodi per metodo e finalità, ma similmente caratterizzate da una forma «forte». Da

¹²⁸ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1994.

¹²⁹ Ivi, p. 44.

un lato si trovano le analisi «engagée» di Henry Meschonnic, che si avvalgono di una teoria esplicita della traduzione e della scrittura ed esaminano, giudicano e attaccano polemicamente le traduzioni che non corrispondono a tale concezione, operando un confronto serrato di originale e traduzione. Al polo opposto vengono presi in considerazione gli studi dei traduttologi legati alla scuola funzionalista di Tel-Aviv (da Even-Zohar – già più volte citato – a Gideon Toury e Annie Brisset), che abbandonano l’approccio prescrittivo in favore di uno descrittivo e “neutro”, proponendosi un’analisi obiettiva e scientifica del testo tradotto all’interno del sistema della lingua d’arrivo (un’analisi, dunque, *target oriented*),¹³⁰ grazie alla quale la traduzione non viene giudicata, ma studiata nel sistema di trasformazione che rappresenta e nelle «norme» traduttive – storicamente e socialmente determinate – che mette in atto.

Il metodo che ci si propone di seguire nello studio delle traduzioni landolfiane contenute nell’antologia *Germanica* ha qualcosa in comune con quest’ultimo approccio, poiché non ha affatto l’obiettivo di valutare la bontà o la correttezza delle traduzioni di Landolfi. D’altra parte però, non si ha neanche la pretesa di osservare le traduzioni secondo parametri scientifici e oggettivi: l’intenzione è piuttosto quella di mettere in correlazione l’atteggiamento traduttivo di Landolfi con la sua poetica.

Nella consapevolezza della difficoltà di trovare un approccio teorico capace da un lato di restituire in modo dinamico le particolarità del testo tradotto, e dall’altro di fornire dati utili alla comprensione della poetica dell’autore, l’obiettivo della pagina che seguono si articola secondo due prospettive: in primo luogo le traduzioni dal tedesco saranno usate come un caso di studio rappresentativo per un confronto tra lo stile di traduzione di Landolfi e il suo stile *tout court*, nella convinzione che il modo in cui egli sceglie di tradurre rifletta la sua concezione della lingua in generale e sulla sua poetica di autore in proprio. In secondo luogo si indagherà la specificità dell’interesse di Landolfi per testi tedeschi, interrogando la sua opera alla luce dei temi e dei motivi emersi dall’analisi delle traduzioni.

In termini bermaniani il lavoro prevede una prima fase rivolta alla «recherche du traducteur»:¹³¹ in questa prospettiva la ricostruzione del contesto storico e lo studio

¹³⁰ Si noti a questo proposito che se la traduzione può essere orientata al testo di partenza o a quello di arrivo, anche l’analisi può essere *target* o *source oriented*, ma le due cose non coincidono.

¹³¹ Berman, *Pour une critique des traductions*, p. 73; «ricercar del traduttore» (trad. mia).

delle varie tendenze traduttive dell'epoca rientra nell'analisi dell'«horizon du traducteur»,¹³² mentre lo studio della specifica forma scelta dal traduttore per presentare i testi (integrali o antologizzati, con o senza testo a fronte, con o senza introduzione, ecc.) fa parte di un tentativo di esplicitare il «projet du traduction».¹³³ Ogni traduzione è inoltre inevitabilmente caratterizzata da una specifica «position traductive»,¹³⁴ che si configura come il compromesso, o mediazione, tra il modo in cui il traduttore percepisce la propria pulsione a tradurre e il modo in cui ha interiorizzato il discorso circostante sul tradurre (quello che Toury chiamerebbe le norme). Tale posizione è il risultato delle convinzioni profonde del traduttore e della sua concezione del linguaggio e della scrittura in generale, e si può desumere, dice Berman, sia dalle diverse enunciazioni che il traduttore fa sul proprio lavoro – ovvero l'analisi dei paratesti – sia da una ricostruzione effettuata a partire dalle traduzioni stesse. La seconda fase dell'analisi si concentrerà proprio su quest'ultimo punto, ovvero la lettura e l'analisi vera e propria di alcune traduzioni di Landolfi.

Tuttavia, lo scopo del lavoro non è quello di applicare il metodo suggerito dallo studioso francese a questi testi, poiché l'analisi traduttiva, che pure da questo metodo prende in prestito alcuni strumenti e categorie descrittive, è, nell'economia della tesi, soltanto propedeutica alla ricerca nell'opera landolfiana in proprio delle diverse forme di riscrittura stimulate dalla traduzione dei romantici tedeschi. La lettura del testo tradotto viene quindi influenzata e guidata da elementi non immanenti alla traduzione stessa.

A guidare la scelta dei passi da analizzare sarà, quindi, un doppio criterio: da un lato si cercherà di mettere in luce i luoghi del testo più significativi in relazione all'opera di Landolfi, ovvero quei passi in cui a livello tematico il testo presenta suggestioni che le opere successive o precedenti di Landolfi sembrano accogliere o rielaborare. Dall'altra si vorranno isolare i luoghi testuali in cui emergono con particolare evidenza le scelte traduttive più “marcate”¹³⁵ del testo landolfiano, ovvero quei casi in cui la voce

¹³² Ivi, p. 79; «orizzonte del traduttore» (trad. mia).

¹³³ Ivi, p. 76; «progetto della traduzione» (trad. mia).

¹³⁴ Ivi, p. 74; «posizione traduttiva» (trad. mia).

¹³⁵ Si veda la voce «marcato» in Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica. e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996, p. 483: «la nuova accezione di m/non m, che vale in questo senso 'meno/più frequente', 'meno/più intrinsecamente naturale'». Si veda anche *infra*, nota 126, p. 94.

del traduttore è più evidentemente riconoscibile. Le due necessità, d'altra parte, verranno spesso a coincidere, poiché l'autore sembra aver dedicato particolare cura nel tradurre i passi che più rispecchiavano la sua personale lettura dell'opera.

II.

La traduzione in Landolfi

Una dama vecchia, avendo chiesto a un giovane di leggere alcuni suoi versi pieni di parole antiche, e avutigli, poco dopo rendendoglieli disse che non gl'intendeva, perché quelle parole non s'usavano al tempo suo. Rispose il giovane: Anzi credea che s'usassero, perché sono molto antiche.

(Giacomo Leopardi, *Zibaldone*)

«Questo modo di filosofare tende alla sovversione di tutta la filosofia naturale, ed al disordinare e mettere in conquasso il cielo e la Terra e tutto l'universo». Così Simplicio commenta le teorie di Salviati nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*,¹ l'opera che valse a Galilei l'accusa di eresia e infine la richiesta di abiura da parte della Chiesa. Quando nel 1937 un Landolfi non ancora trentenne dà alle stampe – a sue spese – la prima raccolta di racconti, sceglie di intitolarla niente di meno che *Dialogo dei massimi sistemi*, rifacendosi in modo diretto al grande scienziato e all'atto di nascita del pensiero scientifico moderno. Nel caso di Landolfi, però, i massimi sistemi non sono quelli scientifico-astronomici, quanto, piuttosto, quelli linguistici.

Il racconto che dà il titolo alla raccolta prende l'avvio da una sorta di esperimento mentale: un uomo si trova, per circostanze che non serve qui ricordare, ad aver scritto

¹ Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura di Libero Sosio, Einaudi, Torino 2002, p. 62.

tre poesie in una lingua che supponeva essere il persiano, ma che si rivela ben presto una pseudo-lingua (o «orribile idioma»)² inventata da un inaffidabile e repellente «capitano inglese» e priva di una qualsiasi struttura logica o grammaticale che ne permetta la ricostruzione a posteriori. Se in un primo momento la situazione appare un semplice scherzo del destino, magari una perdita di tempo, ma nulla di più, a poco a poco si chiarisce qual è la vera posta in gioco:

«Non hai capito dunque qual'è [*sic*] la questione? E le mie tre poesie? Tre poesie» aggiunse commoendosi «in cui avevo messo il meglio di me! Le mie tre poesie, che poesie sono dunque? Scritte in una lingua inesistente, è come se non fossero scritte in nessuna lingua! Di' un po' eh, le mie tre poesie?»

È chiaro che qualcosa di inquietante si cela in queste parole. Venendo a mancare la lingua in cui le poesie sono scritte, è come se esse stesse venissero a mancare, eppure la loro esistenza non è confutabile, come è provato dal fatto che possono essere *tradotte* in italiano, come avviene più avanti nel racconto. Le poesie sono quindi un “originale impossibile” in grado di aprire una frattura insanabile nella tradizionale comprensione della poesia e dell'arte, poiché il loro statuto ontologico paradossale pone al centro dell'attenzione la domanda sull'arte e sul linguaggio in generale. Strutturato, al pari del celebre trattato galileiano, come un dialogo fra tre personaggi, il racconto di Landolfi prosegue conducendo pian piano il protagonista alla follia.

Nonostante in tutto il racconto sia chiarissimo il tono parodico legato alla scelta del titolo e alle modalità in cui il dialogo si sviluppa tra il poeta, il narratore e il «grande critico» da loro interpellato, il solo fatto di porre all'inizio della propria carriera di scrittore il problema ontologico della lingua è una mossa significativa da parte di Landolfi. E lo diventa tanto di più in quanto fin dall'inizio il gesto che assicura e dimostra l'esistenza stessa della poesia è una traduzione, anche se nel corso del dialogo tale dimostrazione “per via traduttiva” viene confutata dal narratore:

«Dimenticate, Signore, che una poesia non è soltanto immagine (o concetto), ma è costituita di una immagine (o di un concetto), più qualche altra cosa. Giudicando le poesie del mio amico in base alla traduzione che ve ne farà, vi troverete nella posizione di colui che giudica un poeta straniero sulla versione delle sue opere. Convenitene, non è onesto né

² DMS, OP I, p. 46.

onorevole. L'amico stesso poi, a rigore, non può sapere che cosa ha voluto dire» Y mi guardò male «giacché egli ha concepiti direttamente i suoi componimenti nella lingua di cui si tratta. Ne deriva che la sua non sarebbe che una versione, paragonabile a quella che potremmo fare, voi od io, se fossimo al caso, e perciò *di per sua natura incompleta e fallace*.³

Fin da questo racconto è possibile quindi stabilire che la traduzione per Landolfi è un'attività ambigua, in quanto da un lato dimostra l'esistenza stessa della poesia, ma dall'altro lato essa è per sua natura «incompleta e fallace». È bene ricordare a questo punto che Landolfi non ha mai scritto un testo teorico compiuto e sistematico esponendo una propria teoria della traduzione. Ciononostante, trovandosi di fronte ai suoi racconti risulta evidente che i paradossi del tradurre, del rapporto tra originale e traduzione e, più in generale, le questioni che tale attività inevitabilmente pone sulla natura della poesia e del linguaggio sono temi con cui l'autore si è confrontato in modo costante. Per questo motivo converrà aver sempre presente, quando si segua un suo ragionamento intorno a uno specifico aspetto linguistico del testo, che oltre ogni intento parodico l'argomento ricade, per l'autore, nell'ambito dei «massimi sistemi».⁴

Oltre all'universalità di tali questioni teoriche, per Landolfi sono anche gli aspetti pratici e concreti dell'attività di traduzione a rivestire un'importanza fondamentale sul piano biografico della formazione intellettuale. Infatti il suo interesse per lingue straniere e dialetti e la sua passione per i dizionari e le regole di grammatica,⁵ lo portano già giovanissimo a misurarsi con prove di traduzione da varie lingue, e a fare poi col passare degli anni di questa attività l'unica propria fonte di reddito costante.

³ Ivi, p. 50 (corsivo mio).

⁴ Su questo valore quasi programmatico del titolo la critica ha adeguatamente riportato l'attenzione, cfr. già Italo Calvino, *L'esattezza e il caso*, in Id., *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Adelphi, Milano 2001, p. 54 e più recentemente Beatrice Stasi, *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, in «Chroniques italiennes», 81-82, 2008, p. 140.

⁵ Per un quadro generale dell'effettivo impegno di Landolfi sul piano della traduzione, sono a disposizione alcuni utili strumenti, come la già citata *Bibliografia degli scritti di e su Tommaso Landolfi* (aggiornata al 2012) a cura di Idolina Landolfi. Esistono inoltre alcuni carteggi inediti conservati presso vari fondi (nel caso della presente ricerca è particolarmente interessante quello con Leone Traverso, amico di gioventù dell'autore e suo committente per le traduzioni dal tedesco). Tuttavia, al momento, queste sono le uniche fonti consultabili per poter indagare le metodologie di lavoro che accompagnano traduzione e scrittura, poiché – purtroppo – carte manoscritte, appunti e materiali preparatori (almeno per quanto riguarda le traduzioni dal tedesco) non sono disponibili ai ricercatori a causa della volontà degli eredi.

La sua produzione letteraria (estesa in un arco temporale che va dal 1929 al 1978) è contemporanea al lavoro di traduzione, che inizia nel 1929 e continua fino al 1963. Sebbene il dibattito critico non sia unanime nello stabilire una periodizzazione definitiva all'interno dell'opera di Landolfi, la tripartizione indicativa proposta da Giovanni Maccari nel suo *Landolfi, la via del disinganno*,⁶ restituisce l'utile quadro di uno sviluppo letterario che riesce a giustificare le scelte traduttive e gli spostamenti di interesse dell'autore.

Landolfi sembra non conoscere immaturità letteraria: a detta della critica, il suo esordio narrativo nel 1937 è già una vetta di perfezione stilistica e di supremo controllo del materiale letterario. Si apre così la sua prima fase, il momento d'oro dello «stupefacente virtuosismo»,⁷ in cui vedono la luce altre due raccolte di racconti (*Il mar delle Blatte e altre storie* e *La spada*), e i tre «avvicinamenti al romanzo»⁸ (*La pietra lunare*, *Le due zittelle* e *Racconto d'autunno*). La prima fase, secondo la maggior parte dei critici, si conclude anche simbolicamente con l'orbitare intorno alla terra dell'astronave Cancroregina dell'omonimo racconto, bloccata in un impasse a metà strada tra il nostro pianeta e la luna, e invasa da piccoli e proliferanti mostri linguistici.

Questo periodo fortemente caratterizzato da un «sistema della parodia»⁹ suscitò l'interesse della miglior parte della critica italiana,¹⁰ e coincise anche con la prima stagione di traduzioni individuata dalla figlia Idolina. Si tratta di un momento estremamente fecondo per lo scrittore, che intraprende contemporaneamente molte strade, sperimentando varie voci e posizioni autoriali: oltre a quella dell'autore in proprio, infatti, c'è quella dello slavista, inaugurata con la tesi di laurea e proseguita con svariati articoli su Puškin, Gogol', Dostoevskij e così via; quella dell'intellettuale a tutto tondo, che pubblica critiche teatrali, elzeviri e brevi racconti sulle pagine di «Oggi»

⁶ Giovanni Maccari, *Landolfi, la via del disinganno*, in I. Landolfi, «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., vol. II, pp. 15-47.

⁷ Andrea Cortellessa, *Le voci dell'istrione*, in «L'illuminista», VIII, 2008, p. 145.

⁸ Cfr. Maccari, *Landolfi, la via del disinganno*, cit., p. 21.

⁹ Andrea Cortellessa, *Landolfi (1929-1937). Sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, in «Moderna» VI, 1, 2004, pp. 41-64.

¹⁰ È sintomatico il caso di Contini, che seguì con estremo interesse questa fase, ma ne accolse poi con delusione gli sviluppi, liquidando l'autore come «continuatore fecondo di se stesso in modalità poco variate» che non costituirebbero «una serie evolutiva, ma una somma di addendi similari», cfr. Gianfranco Contini, *Italie Magique: contes surréels modernes*, cit., Editions des Portes de France, Paris 1946, pp. 30-31.

(una quarantina tra il 1939 e il 1940) e infine quella del politraduttore (dal russo, dal tedesco, dal francese). A questo periodo risalgono anche gli unici viaggi all'estero dell'autore: a Londra, per recuperare materiale su Puškin alla British Library, a Colonia e Berlino per imparare il tedesco, e a Praga (viaggio che tuttavia è impedito dall'inasprirsi della situazione di politica internazionale e si interrompe a Padova, dove l'autore passerà un mese a consultare la fornita biblioteca dello slavista Ettore Lo Gatto).

La seconda fase è quella del cosiddetto autobiografismo, che da un lato produce i tre "diari", dall'altro una gran quantità di testi appartenenti a generi diversi (sceneggiature, altri elzeviri, ancora racconti, e un unico romanzo, *Un amore del nostro tempo*). In questa fase va spegnendosi l'impegno di Landolfi come critico letterario, a cui si sostituisce una maggiore costanza sul piano degli interventi elzeviristici (soprattutto sul «Mondo» di Pannunzio). D'altra parte si intensifica l'attività di traduttore, concentrata esclusivamente sui testi russi e caratterizzata da modalità ben diverse. Dopo la lunga pausa che segue l'uscita dell'antologia Bompiani (1948), l'autore inizia infatti una stretta collaborazione con Einaudi, ma l'entusiasmo di un tempo lascia il posto alle necessità materiali e alla disillusione: l'«infernale lavoro» editoriale ruba tempo all'altro "mestiere" ed è portato avanti con insofferenza esplicita, come si può ben riscontrare nei commenti *tranchant* rivolti agli autori affrontati. Sintomatico il suo rapporto con Puškin – amato nella prima fase (su di lui progettava di scrivere una vera e propria monografia critica) e poi tradotto quasi integralmente negli anni '60 – con cui Landolfi sviluppa un rapporto di ammirazione e ripugnanza.¹¹

La terza fase è quella del distacco, che vede il venir meno dell'impegno traduttivo, e una divaricazione sempre più netta nel lavoro di scrittura: da un lato gli elzeviri per il *Corriere della sera*, verso i quali l'autore prova un profondo fastidio, dall'altra il luogo della confessione rappresentato dalle raccolte poetiche.

Un tratto che caratterizza quasi interamente la scrittura di Landolfi è la sua tendenza alla prosa breve: l'opera si presenta dunque nel suo insieme come un quadro frammentario e asistemico, che impone allo studioso un lavoro di raccolta e cernita

¹¹ Si veda per esempio Tommaso Landolfi, *Introduzione*, in Aleksandr Puškin, *Poemi e liriche*, versioni, introduzioni e note di Tommaso Landolfi, Einaudi, Torino 1960, p. VII.

dei materiali all'interno della vasta gamma dei testi prodotti. Per quanto riguarda le traduzioni dal tedesco da un lato, e dall'altro l'influenza della letteratura tedesca sulla scrittura in proprio, il periodo più interessante è certamente il primo, poiché è in questi anni, quando tutto appare ancora in potenza, che l'opera di Landolfi si apre alla letteratura europea non solo dal punto di vista della traduzione, ma soprattutto nelle forme della parodia, del *pastiche*, dell'allusione. In questi anni le letture russe, tedesche, francesi, inglesi e spagnole di Landolfi dialogano tra loro, sono come "porose", permeabili: ogni riferimento ne nasconde altri e chiama in causa una comunità letteraria e culturale che va oltre i canoni nazionali.

2.1. Analisi dei paratesti: letteralità e insufficienza

Si è detto che Landolfi non ha lasciato alcuna opera teorica e sistematica sui problemi di poetica della traduzione, ed è noto inoltre come egli non amasse accompagnare i propri lavori con introduzioni o commenti. È tuttavia possibile riunire una certa quantità di materiale paratestuale creando un corpus di testi che dia qualche utile indicazione in direzione di una poetica esplicita nei confronti della traduzione.¹² Si tratta in particolare di peritesti, come introduzioni e note di traduzione, ed epitesti, come recensioni e lettere.¹³

Nei primi lavori critici di Landolfi che prendono in considerazione in modo diretto la traduzione si può rinvenire una certa coerenza e una buona dose di perentorietà: una categoria che affiora più volte nei suoi scritti – sia nelle note alle proprie traduzioni sia in alcune recensioni a traduzioni altrui – è quella della

¹² Su questo punto cfr. Raul Bruni, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, pp. 125-139, che offre una panoramica sui temi trattati esplicitamente da Landolfi che hanno a che fare con il tradurre. Una parte importante del saggio si concentra in particolar modo sulle affermazioni riguardanti l'utilità didattico-culturale del tradurre, aspetto sorprendente dell'atteggiamento di Landolfi che il presente lavoro non ha potuto trattare in maniera approfondita.

¹³ Secondo l'ormai celebre formulazione genettiana in Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987: «Comme il doit désormais aller de soi, péritexte et épitéxte se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules, paratexte = péritexte + épitéxte».

«letteralità», che sembra quasi il metro di giudizio privilegiato nei confronti delle versioni.

È del 1934 la prima traduzione landolfiana in rivista: per la romana «Occidente», l'autore propone alcuni inediti di Tolstoj, accompagnati da una breve introduzione in cui vengono presentati i testi (minori, ma che comunque «hanno il pregio non indifferente di confermarci l'idea che avevamo dell'autore») e alcune note sulle scelte di traduzione adottate. In particolare, introduce con queste parole il proprio lavoro:

Nella versione, in linea di massima *più che letterale*, ho scrupolosamente serbato, spesso con grave pregiudizio dell'espressione italiana, tutte le particolarità o imperfezioni, stilistiche sintattiche e di ogni genere, del testo. Le frequenti ripetizioni, dove non servono a dare un tono popolaresco alla narrazione, le indecisioni e la provvisorietà del contesto, dove si riscontrano, e tutte le altre caratteristiche che ognuno rileverà da sé, stanno a dimostrare che T. non ebbe il tempo e la voglia di sottoporre alla sua implacabile lima quegli scritti. Ma non mi è parso che dovessero perciò essere alterate.¹⁴

Lo scrupolo filologico è testimoniato anche dal fatto che l'autore fornisce il riferimento bibliografico preciso dell'originale da cui ha tratto i testi (pratica non sempre diffusa, come si è visto), e dà alcune indicazioni dettagliate riguardo a particolari tipografici del testo, come quando afferma e giustifica la propria scelta di non aderire al testo originale nella scelta delle minuscole per riferirsi a «enti e istituzioni che noi cingiamo di un'aureola di venerazione».¹⁵

Anche nell'introduzione al più complesso lavoro della «sua prima traduzione organica»,¹⁶ ovvero i *Racconti di Pietroburgo*, i rilievi sul metodo utilizzato restano molto simili, anche se la categoria di «letteralità» viene sostituita da quella dell'«aderenza» all'originale:

Colla quale [versione] ci siamo studiati di *aderire*, per quanto era possibile e ce lo concedevano le elementari leggi della nostra lingua, *al testo originale*. Di questo cercammo di riprodurre non solo il piglio, ma persino le incongruenze, i costrutti faticosi, le ridondanze, i luoghi comuni, le audaci o, se si vuole, arbitrarie temporazioni, la punteggiatura eccetera. Insomma tutte le più minute particolarità; a costo d'affaticare in

¹⁴ Tommaso Landolfi, *Inediti di Tolstoj*, in «Occidente», VII, 1934, p. 8 (corsivo mio).

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 30.

qualche luogo anche il lettore. Che ne avrà, in compenso, un fraseggio quasi sempre testuale.¹⁷

Alla luce del quadro generale delle tendenze traduttive, si può leggere in queste osservazioni un implicito riferimento alle già citate affermazioni programmatiche di Polledro, che Landolfi sicuramente doveva conoscere, e al contempo la volontà però di portare quegli stessi principi all'estremo, poiché dove Polledro affermava di aver seguito il principio della letteralità «tutte le volte che poteva [...] *senza offendere le esigenze della lingua italiana*»,¹⁸ Landolfi rincara, notando che la sua versione è letterale «spesso con *grave pregiudizio dell'espressione italiana*».¹⁹ D'altra parte se Landolfi non sembra essere entusiasta di Polledro traduttore, non è nemmeno un suo detrattore, come si evince da una sua recensione alla scelta di novelle di Ivan Bunin, *Il Signore di S. Francisco*, in cui afferma che la scelta è «felice e "oculata"», e che «la traduzione è come tutte le traduzioni del Polledro: senza voli, ma anche senza troppo gravi inesattezze e passabilmente degna e fedele».²⁰

Accanto a questo atteggiamento perentorio, che sembra richiedere un impegno e un rigore scientifici, non si può tuttavia evitare di rilevare la disillusione di fondo dimostrata più volte dall'autore nelle lettere, nei commenti, nelle introduzioni.

Landolfi è infatti ben lontano dai toni entusiastici propri degli ermetici nei confronti di quello che considera un lavoro faticoso e ingrato, dettato da necessità «alimentari» e svolto in attesa di potersi mantenere grazie ai suoi libri: come sottolinea Idolina Landolfi nella sua biografia, «Landolfi traduttore felice di esserlo non lo fu mai».²¹ Vero è che, nonostante questo, l'autore vaglia le varie proposte con attenzione, spesso rifiutando alcuni lavori, come – per citare solo le proposte dal tedesco – il *Gatto*

¹⁷ Tommaso Landolfi, *Introduzione*, in Nikolaj Gogol', *Racconti di Pietroburgo*, trad. di Tommaso Landolfi, Rizzoli, Milano 1941, p. 13 (corsivo mio).

¹⁸ Polledro, *Presentazione*, cit., p. XIV.

¹⁹ Landolfi, *Inediti di Tolstoj*, cit., p. 8 (corsivi miei).

²⁰ Tommaso Landolfi, *Recensione a Ivan Bunin, Il Signore di S. Francisco. Racconti. Prima versione integrale dal russo con note di Alfredo Polledro; Slavia, Torino, 1934*, in «Occidente», VI, 1934, pp. 136-137.

²¹ I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 26 e pp. 60-61.

con *gli stivali* di Tieck²², alcuni passi di Hölderlin²³, *l'Edipo e la sfinge* di Hofmannsthal,²⁴ o *la Brocca rotta* di Kleist.²⁵

Dall'altra parte, e questo è senz'altro l'aspetto più interessante, la sfiducia nei confronti della traduzione ha certamente il carattere di uno scetticismo teorico più essenziale, ben noto ai lettori di Landolfi. È importante sottolineare come sotto questo aspetto l'autore si discosti, già nei toni e nelle immagini utilizzate per descrivere la traduzione, dai suoi compagni di strada della terza generazione fiorentina. Se nei loro testi si possono trovare esaltazioni dell'atto traduttorio in quanto "ricreazione", avvicinamento a una lingua poetica universale, unione di popoli lontani in una patria ideale fuori dal tempo, in Landolfi le definizioni e le affermazioni sulla traduzione sembrano invece sempre avere un carattere negativo, puntando piuttosto a descrivere una condizione di insufficienza costitutiva: un'immagine ricorrente accanto alla già citata categoria della letteralità è infatti quella delle "briciole". Rifacendosi alla celebre immagine del *Convivio* dantesco, l'autore tematizza in diversi contesti e con varie accezioni il gesto di raccogliere le briciole cadute da un banchetto grandioso e irraggiungibile, e tale immagine viene quasi ad assumere i caratteri di una marca stilistica.

Per esempio nel caso del già citato lavoro sugli inediti di Tolstoj, che vengono presentati al lettore in una sorta di modestia giustificatrice come «minuzzoli caduti da una grande e grandiosa mensa»,²⁶ oppure, più di vent'anni dopo, per invitare alla lettura di una traduzione in cui sembra andare perduto «molto e forse troppo dell'originale»,²⁷ ma che nonostante questo non va accantonata poiché «la vera poesia è una gran signora, e per noi pitocchi le briciole che cadono dalla mensa sono ancora (coi tempi che corrono) un cibo sostanzioso».²⁸

²² Proposta di Vittorini del 13 maggio 1942, cfr. ivi, p. 27.

²³ Proposta di Traverso che precede la lettera di Landolfi del 12 giugno 1941, sempre per *Germanica*, inizialmente accettata («massimo dieci pagine!») ma mai portata a compimento. Non si sa di quale opera si tratti; cfr. ivi, p. 30.

²⁴ Proposta di Traverso, ivi, p. 60.

²⁵ Proposta di Traverso, ivi, p. 61.

²⁶ Landolfi, *Inediti di Leone Tolstoj*, cit., p. 7.

²⁷ Tommaso Landolfi, «*I verdi paradisi*», *Recensione a Adam Mickiewicz, Pan Tadeusz*, trad. it. di Clotilde Garosci, Torino, Einaudi, 1956, in Id., *Gogol' a Roma*, Adelphi, Milano 2002, p. 274.

²⁸ *Ibid.*

L'immagine ritorna, in senso puramente dispregiativo, per descrivere certe pratiche editoriali in una recensione al *Giornale del viaggio in Italia per la signora von Stein* di Goethe: «Ma, con buona pace dei benemeriti editore e curatore, codesto sistema del raccattare le briciole delle grandi imbandigioni e dell'introdursi di prepotenza nell'officina del genio, a noi non sembra vada sempre bene».²⁹

Infine, nonostante l'ultima occorrenza di questa immagine non sia relativa a pratiche traduttive o editoriali, il contesto in cui la vediamo riaffiorare può dare l'idea di quanto poco essa sia da intendere come una mera formula stereotipata, e di quanto invece tocchi nel profondo il disinganno e le ormai debolissime speranze dell'autore. La ritroviamo, infatti, nella raccolta poetica del 1977, *Il tradimento*, frutto della disillusione degli ultimi anni, e testimonianza «d'un autobiografismo cocente e disperato, spogliato, ormai, d'ogni possibile lenocinio letterario».³⁰

Tu quelle poche briciole raccatta
E aduna di felicità,
Componine l'immagine felice
Che potrebbe salvarci dalla morte...³¹

Il gesto del raccattare le «poche briciole [...] di felicità» può essere letto qui come una perfetta immagine della «poetica dell'insufficienza»³² di Landolfi, in grado di concepire il valore salvifico della poesia solo in senso negativo, a partire, appunto, dalle «briciole». Nel cercare dunque di ricostruire una poetica della traduzione in Landolfi è bene tenere presente questa immagine, poiché anche la stessa traduzione, come la scrittura in proprio, sarà concepita in negativo, ovvero partendo dalla consapevolezza della sua sostanziale impossibilità. Sotto questo aspetto i rapporti tra Landolfi e gli altri mediatori culturali del suo tempo mostrano una radicale distanza di vedute. Vale la pena a questo punto soffermarsi proprio su alcuni dei traduttori e studiosi finora

²⁹ Tommaso Landolfi, «Briciole di Goethe», *Recensione a Wolfgang Goethe, Giornale del viaggio in Italia per la signora von Stein*, a cura di Dario de Tuoni, Einaudi, Torino 1957, in Id., *Gogol' a Roma*, cit., p. 382.

³⁰ I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 87.

³¹ Tommaso Landolfi, *Il tradimento*, Rizzoli, Milano 1977, p. 65.

³² Edoardo Sanguineti, *Tommaso Landolfi*, in AA. VV., *Letteratura italiana: i contemporanei*, Marzorati, Milano 1963, pp. 1527-1539.

soltanto citati, che in modi diversi sono stati fondamentali per la formazione di Landolfi.

2.1.1. Landolfi e Poggioli: letteralità contro affinità

Per un autore come Landolfi, che nasce nel 1908 e trascorre gli anni della formazione universitaria a Firenze, il primo confronto è quello con il gruppo degli ermetici, suoi diretti interlocutori. Così Carlo Bo, nel saggio già citato, descrive la posizione di Renato Poggioli (1907-1963) all'interno del gruppo della terza generazione: «non c'è dubbio che il posto di inventore in questo ambito spetti al Poggioli che aveva delle rare qualità di fascinatore ed è stato infatti il maestro dei suoi amici». Di pochi anni maggiore degli altri, fu il primo a intraprendere lo studio del russo, e già questa scelta è significativa della sua volontà di cercare una strada alternativa alla cultura ufficiale della Firenze di quegli anni, poiché non esisteva un corso di laurea di slavistica e gli autori russi erano all'epoca un «mondo del tutto nuovo e sconosciuto».³³

Alla morte di Poggioli, nel 1963, Landolfi scrive un breve pezzo in sua memoria per il «Corriere della Sera», giornale su cui in quegli anni pubblicava regolarmente articoli ed elzeviri. Nel testo, intitolato *Morte di un amico*, Landolfi definisce gli anni fiorentini come «una parte, la più felice, della mia vita»³⁴ e racconta che la propria formazione universitaria si basò soprattutto sulle conversazioni letterarie con Poggioli e altri compagni, piuttosto che sulle lezioni dei veri e propri professori:

Tolta qualche partita a biliardo, la nostra unica e beata occupazione era parlare di letteratura; il gelido giorno cedeva alla più gelida notte, questa all'alba glaciale (sì, quel primo anno avemmo fino a diciotto gradi sotto zero, il fiume diacciò), e noi parlavamo di letteratura. Lì era la nostra università, a quella vera non andavamo mai.³⁵

Il racconto prosegue indugiando sulla descrizione della cucina del piccolo appartamento in cui l'amico aveva «saggiamente stabilito il suo quartier generale: i

³³ Bo, *La cultura europea a Firenze*, cit., p. 580.

³⁴ Tommaso Landolfi, *Morte di un amico*, OP II, p. 809.

³⁵ *Ibid.*

fornelli facevano da scaffali; l'acquaio da cassetto dei manoscritti, e così via».³⁶ Quando Poggioli decide di dedicarsi alla materia che poi sarà il suo ambito privilegiato di studi fino alla carriera accademica in America, Landolfi segue le sue orme: «non starò a dire se lo invidiai, vedendolo scorrere agevolmente coll'occhio i mirabolanti caratteri cirillici, e soprattutto non tolleravo di rimanere ottuso davanti ai tesori di poesia che essi nascondevano».³⁷

Il rapporto tra i due amici non è però privo di ombre, come emerge dal seguito di questo breve scritto, in cui Landolfi ammette che ravvisava al tempo nell'amico «se non una smania, come un'ansia di arrivare a qualcosa, di compicciare qualcosa, o sia di essere qualcuno» e gli rimproverava alcuni atteggiamenti di scarsa sensibilità. L'unico screzio effettivo sembra però essere legato proprio a una traduzione, ovvero la celeberrima antologia di versi russi pubblicata da Poggioli nel 1933.³⁸

La pubblicazione ebbe notevolissimo successo nell'ambiente della terza generazione fiorentina, come si evince dal ricordo di Carlo Bo: «Quando pubblicò la sua famosa antologia *La violetta notturna*, i suoi amici la conoscevano a memoria: per anni, per mesi lo avevano sentito declamare nei caffè o nelle strade deserte della Firenze – di notte o all'alba – le poesie dell'Achmatova, di Block, di Esenin».³⁹ Ebbene, l'ammiratissima antologia dell'amico viene recensita da Landolfi, all'epoca ventiseienne, con toni critici e talvolta persino sarcastici. Accusa il traduttore di aver voluto quasi comporre, in questa antologia di traduzioni, un libro di «poesia originale»,⁴⁰ seguendo criteri arbitrari sia nella scelta dei brani, sia nelle singole scelte traduttive. Landolfi arriva ad attribuire i difetti della traduzione alla giovane età dell'amico e alla sua «esperienza umana e poetica di necessità non vastissima». Certo, la recensione si chiude con una nota positiva, lodando le capacità del traduttore nel rendere i ritmi, le particolari clausole e le «battute e accenti degli originali», e riconoscendo il giusto merito all'operazione di rendere fruibili al pubblico italiano autori fino ad allora sconosciuti o misconosciuti e dall'indubbio valore. Nonostante

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 810.

³⁸ Renato Poggioli, *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento*, Carabba, Lanciano 1933.

³⁹ Bo, *La cultura europea a Firenze*, cit., p. 580.

⁴⁰ Tommaso Landolfi, *Recensione a Renato Poggioli, 'La violetta notturna'*, in «Occidente», VI (1934), pp. 135-136.

questo, Poggioli non apprezzò per nulla la recensione («sbatacchiava sui tavoli dei caffè il grosso fascicolo della rivista che la conteneva, dicendo con ragione che in fatto di lingua e letteratura russa m'aveva tenuto a battesimo»;⁴¹) e del resto lo stesso Landolfi nell'articolo in memoria precedentemente citato pare pentirsi dei toni aspri e polemici della propria recensione.

Per quanto le riserve nei confronti dell'amico possano essere state dettate dalla competizione giovanile, o dall'influenza di «Occidente», «una redazione (romana) a lui [Poggioli] avversa»,⁴² bisogna rilevare in questa sede che le critiche a Poggioli sembrano imputargli proprio l'eccessiva libertà, la tendenza a ricondurre la lingua dell'originale alla propria. Il criterio seguito, scrive Landolfi,

*non è certo quello della letteralità, ma anzi quello dell'affinità, o, lo si chiami come si vuole, del tono, del «clima». In parole più semplici, il Poggioli non ritiene traducibili se non gli autori coi quali si sia già riconosciuta e sperimentata una spiccata affinità spirituale (o semplicemente intellettuale); parimenti, nella traduzione non ci si dovrà occupare di rendere la lettera, ma soltanto l'atmosfera dell'originale, giacché la traduzione stessa, in questo caso, può e deve essere restituita alla sua dignità di libera ricreazione secondo un dato schema, o, per essere più esatti, in una data direzione.*⁴³

La letteratura critica sul tema, del resto, ha verificato la differenza nel modo di concepire la traduzione nei due amici anche tramite un confronto serrato delle rispettive versioni degli stessi versi di Puškin, da cui risulta come «Landolfi segue, si può dire, alla lettera (specie nella disposizione sintattica) la scrittura originale, mentre Poggioli non esitava a sacrificare qualche elemento o inserire zeppe, a modificare l'ordine o interpretare liberamente per salvare metro e rime».⁴⁴

Meno perentori dei precedenti, anche se non del tutto positivi, sono anche i giudizi sulle traduzioni di Poggioli di alcune poesie di Anna Achmatova contenuti proprio nella tesi di laurea di Landolfi:

Per nulla convincente nella versione delle poesie, il Poggioli ci offre invece, in quella del poemetto, delle persuasive risoluzioni ritmiche e, in generale, stilistiche, e una preziosa

⁴¹ Landolfi, *Morte di un amico*, OP II, pp. 810-811.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Landolfi, *Recensione a Renato Poggioli, 'La violetta notturna'*, cit., 135-136 (corsivo mio).

⁴⁴ Renzo Rabboni, *Tommaso Landolfi traduttore di Puškin*, in *Sequenze novecentesche per Antonio De Lorenzi*, Mucchi, Modena 1996, p. 94.

fedeltà di tono che, al di là delle necessarie riserve (da lamentarsi è, tra l'altro, che egli abbia ommesso alcuni versi dell'originale), ci fanno pensare a questa sua fatica come a quanto di meglio potessimo augurarci.⁴⁵

Anche qui, dove pure l'autore loda il lavoro dell'amico e si prepara a citarne alcune traduzioni nel corso della propria tesi, sottolinea tuttavia come Poggioli si attenga a una «fedeltà di tono», senza porre attenzione quindi alla lettera del testo. Molti anni dopo, recensendo un'altra traduzione di Poggioli (il *Cantare delle gesta di Igor*, pubblicato per Einaudi nel 1954), nonostante Landolfi sia molto più incline a riconoscere la competenza e il valore del lavoro dell'amico, ancora non può esimersi dal sollevare alcune critiche. In primo luogo un'annotazione che sembra in contrasto con quanto detto in precedenza, perché nel caso di un'opera così «poco familiare al lettore italiano» la versione dovrebbe essere in un certa misura «dichiarativa», dunque «avremmo talvolta preferito che il Poggioli ponesse da banda gli scrupoli e tentasse di ricondurre la sua versione a un dettato più normalmente logico».⁴⁶ Si chiarisce però poco dopo che «dichiarativo» per Landolfi non significa addomesticante, poiché la seconda critica che muove al traduttore è proprio quella di aver eccessivamente modernizzato il testo:

Per converso, ovvero per i medesimi scrupoli, il Poggioli sostiene tanto vigorosamente, quasi sottolineandole, alcune immagini (d'altro canto più o meno consacrate) da riuscire per naturale reazione a un dettato diciamo pure *anacronistico*, cioè *soverchiamente moderno*, cioè ancora contingente, del quale non si vede il bisogno.⁴⁷

Infine è bene notare che il principio dell'affinità di cui sopra non è solamente desunto dal Landolfi recensore, bensì rivendicato dallo stesso Poggioli a distanza di anni. Così afferma ancora nel 1959 in suo saggio sul ruolo del traduttore:

il traduttore autentico non è spinto dall'impulso a imitare, ma da un'affinità elettiva: dall'attrazione verso un contenuto così accattivante da far sì ch'egli lo veda *come un proprio*

⁴⁵ Si riferisce qui a «tre poesie» e «tutto *U samogo morja* (titolo che il Poggioli rende coll'italiano «Proprio sul mare»), in Tommaso Landolfi, *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Abmatova I*, «L'Europa orientale» XIV, III-IV, 1934, p. 183 (corsivo mio).

⁴⁶ Tommaso Landolfi, *I russi*, Adelphi, Milano 2015, p. 41.

⁴⁷ *Ibid* (corsivo mio).

contenuto, permettendogli così di controllarlo attraverso una forma che, sebbene non innata, gli sia almeno congeniale.⁴⁸

Qui è evidente la distanza che separa la prospettiva di Poggioli da quella di Landolfi, poiché se il primo sembra avere bene in mente quale dev'essere il compito del traduttore "autentico", ovvero andare nel profondo di sé tramite il confronto con un testo altrui, in una sorta di «invocazione del proprio Io attraverso un altro spirito»,⁴⁹ per il secondo, come si vedrà, l'atto traduttorio è e resta sempre ambiguo e problematico, qualcosa che molto più che con il proprio io avrà a che fare sempre con un confronto difficile e talvolta persino ripugnante, ma necessario, con un altro da sé.

C'è un'immagine, evocata da Landolfi nella propria *Introduzione* alle versioni da Puškin (pubblicate per Einaudi nel 1960) che rende bene l'idea della distanza che lo separa dall'«affinità elettiva» dichiarata da Poggioli: «per me il tradurre o appena il rileggere un qualunque scrittore è rendermelo come dire avverso; insomma qualcosa di simile a quanto avveniva a Gulliver colle gigantesse».⁵⁰ Lungi dall'essere dunque un'esperienza attraente in cui il traduttore possa esercitare il proprio controllo su una forma che gli diventi congeniale, l'esperienza del tradurre è per Landolfi un esercizio straniante, che egli non esita a paragonare alla raccapricciante immagine del corpo femminile grottesco presentato da Gulliver nel suo resoconto di viaggio, che converrà qui rievocare:

The Maid of Honour often invited Glumdalclitch to their Apartments, and desired she would bring me along with her, on Purpose to have the Pleasure of seeing and touching me. They would often strip me naked from Top do Toe, and lay me at full Length in their Bosoms; wherewith I was much disgusted; because, to say the Truth, a very offensive Smell came from their Skins; which I do not mention or intend to the Disadvantage of those excellent Ladies, for whom I have all Manner and Respect: But, I conceive, that my Sense was more acute in Proportion to my Littleness; and that those illustrious Persons were no more disagreeable to their Lovers, or to each other, than People of the same Quality are with us in England [...]. That which gave me most Uneasiness among these Maids of

⁴⁸ Renato Poggioli, *L'artefice aggiunto*, trad. it. di Silvia Loffredo, in Angela Albanese e Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, Longo, Ravenna 2015, p. 220 (corsivo mio).

⁴⁹ Ivi, p. 221.

⁵⁰ Tommaso Landolfi, *Introduzione*, in Aleksandr Puškin, *Poemi e liriche*, cit., p. VII. Tra l'altro quest'immagine è viene utilizzata altrove da Landolfi fuor di metafora: «E anche, come Gulliver colle gigantesse nude, scoprivo sempre nuove e più gravi impurità nella sua pelle», in BP, OP I, p. 589.

Honour, when my nurse carried me to visit them, was to see them use me without any Manner or Ceremony, like a creature who had no Sort of Consequence. For, they would strip themselves to the Skin, and put on their Smocks in my Presence, while I was placed on their Toylet directly before their naked Bodies; which, I am sure, to me was very far from being a tempting in Sight, or from giving me any other Motions than those of Horror and Disgust. Their Skins appeared so coarse and uneven, so variously coloured when I saw them near, with a Mole here and there as broad as a Trencher, and Hair hanging from it thicker than Pack-threads; to say nothing further concerning the rest of their Persons.⁵¹

2.1.2. Leone Traverso, o migliorare l'originale.

Un altro grande traduttore amico di Landolfi fu Leone Traverso, l'unico del gruppo fiorentino a svolgere questa attività in modo continuativo e prioritario rispetto alle altre, sebbene in privato e senza grande clamore avesse composto anche numerosi versi originali. Arrivato a Firenze per studiare le lingue classiche, si converte alla letteratura contemporanea grazie all'influenza dei coetanei conosciuti all'università con cui entra subito in contatto, si dedica in particolare allo studio della lingua tedesca e si laurea nello stesso anno di Landolfi con una tesi su Rilke. Dopo qualche anno di insegnamento nei licei trascorre un periodo in Germania e nel '37 inizia la sua carriera di traduttore con le *Elegie Duinesi*.

⁵¹ Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, ed. by Colin McKelvie, Appletree, Belfast 1976; trad. it. di Alfio bassi, *I viaggi di Gulliver*, Dalai, Milano 2011, pp. 145-146: «Le damigelle di corte invitavano spesso nei loro appartamenti Glumdalclie perché volevano che mi portasse con sé per vedermi da vicino e toccarmi. Capitava allora che mi spogliassero da capo a piedi per mettermi lungo disteso sul loro seno, dove provavo un senso di disgusto perché, a essere sinceri, la loro pelle emanava un pessimo odore; e non lo dico per mancanza di rispetto a quelle dame sublimi, per le quali nutro la più alta considerazione, ma solo per notare che il mio olfatto era acutissimo in proporzione al mio corpo minuti, e che quelle illustri damigelle non infastidivano certo i loro amanti né reciprocamente se stesse col proprio odore più che non facciano fra noi in Inghilterra le persone dello stesso rango [...]. Quello che mi metteva più a disagio, quando la mia custode mi portava a far visita a queste damigelle, era quel loro modo di trattarmi senza riguardi, come una creatura incapace di provare qualsiasi sensazione. Loro infatti si spogliavano completamente per mettersi la camicia, proprio innanzi a me. Mi mettevano sopra la toeletta e io mi trovavo proprio di fronte ai loro corpi nudi i quali, a dire il vero, non costituivano affatto una vista provocante, né suscitavano in me altro senso, se non di disgusto e orrore. Avevano una pelle così scabra e rugosa, così chiazzata, quando la vedevo da vicino, con qua e là dei nei grandi come scodelle, da cui pendevano peli più grossi dello spago da imballaggio, per non dilungarsi sul resto del loro corpo». A proposito delle traduzioni italiane di Swift coeve a Landolfi, si veda Elisa Fortunato, *Le scelte del traduttore. I Viaggi di Gulliver e il Fascismo*, «Between» V, 9, 2015.

Traverso diventa di fatto il principale mediatore di cultura tedesca per i poeti ermetici, importando in Italia quelle che Macrì definirà «le tre triadi fondamentali dell'avventura romantico-simbolista fino al reale rovesciato dell'espressionismo (Goethe, Hölderlin, Kleist; George, Hofmannsthal, Rilke; Trakl, Heym, Benn)».⁵² Si occupa di poesia ma non solo: per fare alcuni esempi, hanno grande risonanza le sue traduzioni della *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal pubblicata nel 1939 su «Letteratura», che sarà considerata «documento capitale»⁵³ dell'educazione ermetica, nonché la sua traduzione del testo di Kleist *Sul teatro di marionette*.

Nel '42 Traverso raccoglie le pubblicazioni uscite negli anni precedenti (su «Letteratura», «Frontespizio», «Campo di Marte») nella già citata antologia *Poesia moderna straniera*, da cui risulta chiara la prospettiva ad ampio raggio del traduttore e la volontà di unire le voci europee significative per la formazione di una lingua poetica universale. Non solo tedeschi dunque: accanto a Rilke, Hölderlin e Benn compaiono anche autori come Yeats e Éluard, a formare un canone di autori eletti dell'ermetismo. A quegli stessi anni risale la collaborazione con Landolfi, testimoniata da un carteggio e dalle traduzioni dal tedesco pubblicate all'interno dell'antologia *Germanica* per Bompiani e nella collana «Cederna». La svolta nella vita di Traverso avverrà nel '51, quando sarà chiamato da Carlo Bo a insegnare storia della lingua e letteratura tedesca e filologia germanica all'Università di Urbino e avrà modo di approfondire gli autori già frequentati e tornare sui classici (Euripide, Eschilo, Pindaro).⁵⁴

Riguardo alla poetica traduttiva di Traverso è bene notare che il suo lavoro è visto da colleghi e amici come *Nachdichtung*, ricreazione poetica: Mario Luzi lo considera «poeta alla seconda potenza, che crea sulla creazione altrui, in un certo senso superpoeta»;⁵⁵ da più parti viene riportata la sua provocatoria asserzione di voler «migliorare gli originali».⁵⁶ Secondo Carlo Bo il tradurre di Traverso è paradigmatico

⁵² Oreste Macrì, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, in Paioni e Vogt, *Studi in onore di Leone Traverso*, cit., pp. 15-59, p. 15.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. Rita Venerus, *Leone Traverso letterato e traduttore*, Università Ca' Foscari di Venezia (Tesi di Dottorato), 2003, p. 17.

⁵⁵ Cit. in Anna Panicali, *Mario Luzi e Leone Traverso: un'amicizia sotto il segno della traduzione*, in Antonio Daniele (a cura di), *Teoria e prassi della traduzione: atti del Convegno di Udine, 29-30 maggio 2007*, Esedra, Padova 2009, p. 172.

⁵⁶ Mario Domenichelli, *Le traduzioni all'epoca degli ermetici*, in Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, cit., p. 246.

del modo generale di intendere la traduzione nell'ambiente dell'ermetismo fiorentino, poiché il tratto caratteristico della generazione consisteva nel «trasferire l'opera del traduttore sul piano della creazione, cercando di annullare al massimo le differenze, nel sogno di una letteratura universale».⁵⁷ Perseguire un annullamento delle differenze sembra trovarsi all'opposto dell'idea del tradurre landolfiano: se si tiene infatti a mente l'immagine dell'incontro con le gigantesse, la distanza tra le due prospettive – almeno dal punto di vista delle metafore scelte per descriverle – appare in tutta la sua evidenza.

Anche nel caso di Traverso il rapporto con Landolfi è di amicizia e stima reciproca, come testimoniato dalla familiarità di cui le lettere sono impregnate (che non esclude in alcuni casi tratti di pungente sarcasmo). Nella corrispondenza i temi trattati raramente eccedono quelli connessi in qualche modo con le collaborazioni editoriali: giudizi (talvolta spiazzanti) sugli autori oggetto di traduzione, richieste di materiale, contrattazioni riguardo ai tempi, alle scelte dei brani da tradurre e ai compensi dovuti.

Del carteggio tra i due si sono conservati 34 documenti, tra lettere e cartoline, spediti da Landolfi a Traverso tra il 29 dicembre 1931 e l'11 ottobre 1962.⁵⁸ Le prime possono essere lette semplicemente come testimonianza dell'amicizia: talvolta riportano frasi scherzose o citazioni in lingua (tedesca e francese) a conferma della loro complicità e comunanza di riferimenti; in qualche caso la confidenza è tale che Landolfi si spinge a chiedere un prestito all'amico (prassi che d'altra parte si incontra abbastanza frequentemente negli epistolari dell'autore, vista la sua passione, ricordata allo sfinimento dalla critica, per il gioco d'azzardo). Interessante notare che la distanza di Landolfi dagli amici poeti emerge anche in alcune annotazioni sarcastiche di quest'ultimo, come quando il 3 agosto del 1937 scrive all'amico: «ringrazia anche il Luzi, ma digli che non ò capito un'acca del suo breve scritto».⁵⁹

A partire dal 1941 le lettere si fanno più interessanti, poiché proprio in questi anni inizia la carriera che Idolina Landolfi definirà di «antitraduttore dal tedesco»⁶⁰. Sembra

⁵⁷ Bo, *La cultura europea a Firenze*, cit., pp. 585-586.

⁵⁸ Il carteggio è conservato presso la Biblioteca della fondazione Carlo e Marisa Bo a Urbino.

⁵⁹ Lettera del 5 agosto 37.

⁶⁰ I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 61: «Landolfi si conferma ancora una volta *anti-*: antitraduttore, qui, se leggiamo invece le dichiarazioni dei traduttori per passatempo, o sia per passione, che elaborano compiute teorie sull'arte della traduzione, sulle soddisfazioni che essa dà, nella malcelata fierezza derivante loro da un degno risultato. Tutti sentimenti sconosciuti al traduttore Landolfi, che è *scrittore* e non traduttore».

possibile stabilire una differenza sostanziale tra un primo nucleo di lettere (relative agli anni 1941-42) e un secondo gruppo (1946-62). Infatti, se nel primo gruppo – in cui i due amici discutono e organizzano i testi di *Germanica* – il coinvolgimento di Landolfi verso il progetto è caratterizzato da un interesse vivo e attento verso le opere tradotte, a partire dal '46 egli sembra considerare le proprie mansioni come semplici lavori su commissione, ammette a più riprese le difficoltà e l'insofferenza verso gli autori su cui lavora.

2.1.2.1. Carteggio (1931-1942): «un testo guaranì»

È attestato che il progetto dell'antologia viene commissionato da Vittorini a Traverso «tra gennaio e la prima metà di febbraio del 1941»⁶¹ e che la sua lavorazione fu piuttosto travagliata, viste le difficoltà legate da un lato al reperimento dei testi e all'inasprimento della censura in seguito alle recenti leggi razziali, dall'altro all'individuazione dei traduttori. Dalla corrispondenza tra i vari collaboratori risulta che le fiabe dei Grimm e i capitoli dell'*Heinrich von Ofterdingen* sono stati inclusi per volere di Vittorini, il quale le raccomandò fortemente a Traverso nonostante ne esistesse già un'edizione (quando normalmente la scelta cadeva invece su brani inediti).⁶²

Traverso si rivolge a Landolfi e la scelta non stupisce: nei primi anni '40 l'autore era conosciuto per alcune raccolte di racconti e per il romanzo *La pietra lunare*, opere recepite dalla critica come esempi di una sorta di realismo magico, mitico e fiabesco, come rivela la presenza dell'autore, pochi anni dopo, all'interno dell'antologia di Gianfranco Contini *Italie Magique*.⁶³ D'altra parte, ed è probabile che Traverso ne fosse a conoscenza, Landolfi si era già misurato con Novalis, come riportato nella bibliografia landolfiana a cura di Idolina. Al 1933 risalgono infatti «Varie prove di traduzione, tra

⁶¹ Mariagrazia Farina, *Germanica: la travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi nell'Italia degli anni Quaranta*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 7, 2017, p. 189.

⁶² Cfr. la lettera di Elio Vittorini a Leone Traverso del 29 marzo 1941, in Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo*, cit., p. 123: «è necessario che tu non lasci fuori Novalis e Rilke (e non, di quest'ultimo, una ristampa da Errante, assolutamente!) Di altri mancanti considera in particolar modo i casi di Chamisso, fratelli Grimm, Freytag, Voss, Immermann (e Thümmel, Heinse, Trenk)».

⁶³ Gianfranco Contini, *Italie Magique*, cit.

cui Novalis, *Inni alla notte*, aprile (incompiuta)»⁶⁴. Malauguratamente, anche se è probabile che si siano mantenute tracce di queste prove nel lascito, la volontà degli eredi impedisce la libera consultazione del materiale.

La prima lettera di Landolfi in cui si fa riferimento alla collaborazione per *Germanica* risale al del 23 giugno 1941. A questa data il lavoro sui Grimm dev'essere già terminato – «col medesimo corriere ti rimetto il Grimm, testo [...] e versioni»,⁶⁵ e l'autore spende qualche parola per assicurarsi che i titoli da lui scelti per le fiabe non siano modificati.

Nonostante nel carteggio non si parli mai di come è stata compiuta la scelta delle fiabe da includere nell'antologia, si può facilmente notare, come è stato fatto,⁶⁶ un'affinità tra questa selezione e le atmosfere della scrittura landolfiana all'altezza degli anni '40. A parte due fiabe classiche come *Fiordirovo* (con l'importante motivo della morte apparente) e *Cappuccetto rosso*, alcune di esse terminano con sorprendenti vincite in denaro (*I talleri di stelle*, *Giandiferro* e *La ragazza senza mani*), una fiaba è a tema "lunare" (*La luna*), e infine si trova una filastrocca animale ricca di giochi linguistici che si conclude con una sarcastica morte per annegamento di tutti i personaggi (*Pidocchietto e Pulcetta*).

Negli stessi giorni Landolfi sta iniziando a lavorare anche «a quel dannato Novalis»⁶⁷ di cui ha dovuto scegliere dei brani dal romanzo incompiuto *Heinrich von Ofterdingen*. Per quanto riguarda la selezione, l'autore afferma che «in fondo c'era poco da scegliere e tanto valeva prendere a caso (come del resto ò fatto press'a poco io)».⁶⁸ Tuttavia, aggiunge anche, subito dopo, di aver avuto un certo riguardo per il «piglio narrativo degli stralci». La scelta "a caso" può suonare forse una svalutazione del testo, o del lavoro di curatela, ma la formula rientra evidentemente nel lessico familiare e scherzoso che Landolfi adotta con l'amico.⁶⁹ Inizialmente l'autore traduce i capitoli II, IV, V, VI, VII e VIII, e sarà convinto dall'amico ad aggiungere a questi anche il I, come

⁶⁴ I. Landolfi, «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., vol. I, p. 243.

⁶⁵ Lettera del 23 giugno 1941.

⁶⁶ Idolina Landolfi, *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, trad. it. di Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1999, pp. 76-77, e Malagoli, *Il manoscritto volante*, cit., p. 178.

⁶⁷ Lettera del 23 giugno 1941.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Oltre a rimandare alla poetica del caso che informa la scrittura landolfiana già in questi anni, anche se si espliciterà maggiormente a partire dalla svolta degli anni Cinquanta.

risulta da una lettera successiva.⁷⁰ Ne risulta infine una scelta piuttosto oculata, dal momento che a rimanere esclusi sono in particolar modo i capitoli che si inseriscono come inserti novellistici all'interno del romanzo (il III e il IX dell'*Attesa*) e la seconda parte (l'inizio dell'*Adempimento*), incompiuta e integrata dopo la morte dell'autore dalla *Nota di Ludwig Tieck*, porzioni di testo che – se tralasciate – non penalizzano la completezza dell'intero e lo svolgersi della narrazione.

Nello stesso periodo l'autore sembra accettare la proposta di tradurre qualcosa di Hölderlin (probabilmente sempre per l'antologia), ma chiede di essere risparmiato dall'incarico di scegliere i passi, e pone un limite massimo alle pagine da tradurre (tra dieci e venti);⁷¹ questo ulteriore progetto tuttavia non andrà in porto.

Per quanto riguarda gli aspetti formali e stilistici della traduzione, si rivelano significative le lettere del 16 e del 22 luglio 1941. Infatti, se da un lato emerge un certo distacco e disinteresse dell'autore per il lavoro di revisione e correzione, dall'altro si vede come questi abbia a cuore, per i suoi testi, il mantenimento del proprio personale "piglio". Come è stato notato,⁷² Landolfi affida sì i testi all'amico Traverso perché li riveda e corregga ove necessario, ma gli chiede di farlo «senza compromettere il tono generale della mia cattiva prosa»,⁷³ e senza «alterare quel po' di piglio che è l'unica risorsa d'una versione in fondo così piatta e normale». ⁷⁴ Nella lettera del 16 luglio in particolare l'autore ammonisce Traverso revisore pregandolo «specialmente di lasciare intatto qualche arcaismo con cui ho infiorato la mia versione». ⁷⁵

Il confronto con i testi di Novalis, così come emerge dalle lettere contenute in questo primo nucleo, non è sempre agevole per l'autore, il quale a più riprese si lamenta con l'amico per la difficoltà del lavoro, inaugurando quel «rapporto di odio-amore» che a detta di Idolina Landolfi egli «sempre intratterrà con gli autori tradotti»⁷⁶. Per quanto riguarda la letteratura tedesca, tuttavia, emerge un'importante differenza tra i primi lavori (Grimm e Novalis) e gli ultimi (Hofmannsthal). Nel primo caso Landolfi è

⁷⁰ Lettera del 6 luglio 1941. Nella lettera del 22 luglio 1941 Landolfi promette che aggiungerà anche il primo capitolo.

⁷¹ Lettera del 23 giugno 1941.

⁷² Idolina Landolfi, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, in «La Scrittura», I, 2, 1996, pp. 6-14.

⁷³ Lettera del 22 luglio 1941.

⁷⁴ Lettera del 16 luglio 1941.

⁷⁵ Lettera del 16 luglio 1941, cit. in I. Landolfi, *Nota al testo*, cit., p. 75.

⁷⁶ I. Landolfi, *L'«infernale lavoro»*, cit., p. 6.

coinvolto dalla lingua da cui sta traducendo, e porta avanti una lotta corpo a corpo con gli originali nonostante non vengano risparmiate aspre critiche agli autori, come quando in una lettera a Vittorini l'*Heinrich* viene definito «un testo guaranì (se esistessero i testi guaranì) non tedesco».⁷⁷ Nel secondo, invece, il fastidio nei confronti di un lavoro percepito come “coatto” sembra prevalere sulla volontà di venire a capo dei problemi testuali, che spesso sono aggirati grazie al ricorso ad altre traduzioni precedenti anche in altre lingue (il francese). È di questo secondo periodo l'affermazione, che troviamo nella lettera del 25 gennaio 1956, con cui Landolfi ammette di essere «completamente fuori della lingua tedesca».⁷⁸

Si noti inoltre che proprio nei confronti della traduzione da Novalis, Landolfi, nonostante la definisca «prosa piatta» e «cattiva prosa», ammette di aver emendato alcuni gravi errori riscontrati nelle traduzioni precedenti e di aver «con sudore [...] cavato da taluni contesti verosimili tendenze»: cauto, ma incoraggiante.

2.1.2.2. Carteggio (1946-1962): il «diabolico negro»

Nelle lettere successive, come si è anticipato, il tono muta alquanto. A partire dal '46 Traverso coinvolge l'amico in un progetto editoriale che sta conducendo con Cederna,⁷⁹ chiedendogli traduzioni da Hofmannsthal, Arnim, Kleist. Delle varie proposte andranno in porto solamente due drammi di Hofmannsthal (*Le nozze di Sobeide* e *Il cavaliere della rosa*), a cui Landolfi lavora tra l'ottobre e il novembre del 1947. Di questa parte del carteggio, due sono gli aspetti su cui è bene soffermarsi.

In primo luogo, i testi sono una parziale smentita di quanto detto poco fa riguardo al “disinteresse” dell'autore per le fasi di revisione e correzione: da queste pagine emerge infatti con più chiarezza il limite imposto all'amico Traverso in tali fasi redazionali. Landolfi lo ammonisce come segue:

⁷⁷ Lettera del 13 giugno 1942, cit. in I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 28.

⁷⁸ Lettera del 25 gennaio 1956, ivi, p. 62.

⁷⁹ Editore per cui Traverso ha firmato diverse traduzioni (anche da George e Trakl), ma il cui catalogo viene poi ceduto a Vallecchi che annuncia la sua «Collana Cederna» nel 1952. Cfr. I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 60 nota 106.

Ma, in complesso, cauto: giacché non occorre rammentarti che noialtri, se sbagliamo, lo facciamo sulla scorta di compiute teorie, e siamo in grado di batterci fino alla fine dei secoli per la menoma particolarità dei nostri testi!⁸⁰

«Cauto» pare davvero che Traverso lo fosse, come conferma una corrispondenza con il redattore Grazzini della casa editrice Cederna, da cui si evince che Traverso stesso «non osava toccare il testo di Landolfi».⁸¹ La stessa premura di Landolfi si evince anche da altre annotazioni, come quando, in una lettera di vari anni dopo (del 4 febbraio 1956) discutendo la possibilità di lavorare a una versione della *Brocca rotta*, afferma: «ma s'intende che avrai la facoltà di correggere – minimamente – gli eventuali errori d'interpretazione che siano sicuramente tali».⁸²

Ma sempre nelle lettere dei tardi anni Quaranta si trovano alcuni accenni che forse possono contribuire a rendere la misura della crescente disaffezione dell'autore, oltre che testimoniare una pratica piuttosto diffusa all'epoca dei fatti. Da alcuni passaggi di queste lettere sembra emergere infatti la presenza di un traduttore occulto, o meglio di una traduttrice occulta, a cui Landolfi potrebbe aver commissionato una prima e provvisoria versione “parola per parola” del testo, per lavorare poi in un secondo momento alla propria. I passaggi che attestano questa ipotesi sono tre – tutti omessi nel saggio *A carte scoperte* che pure propone vari stralci del carteggio. In una lettera del 19 maggio 1947 Landolfi accenna per la prima volta a un «negro» a cui dovrebbe dare indicazioni precise sul lavoro da svolgere,⁸³ e come noto all'epoca venivano chiamati in questo modo appunto i *ghostwriter* che collaboravano in modo anonimo alle traduzioni.

In seguito, il 13 ottobre 1947, lavorando alla *Sobeide*, afferma, nel *post scriptum*: «Di per favore alla Laila, se la vedi, che questo suo broglione non è che un imbroglio, un mero radotage con relativi salti di pagina ecc. Stia più attenta o non proceda. Grazie».⁸⁴ Laila doveva essere appunto la traduttrice occulta, incaricata di preparare un «broglione», variante arcaica di brogliaccio, o canovaccio. Landolfi tuttavia non è

⁸⁰ Lettera del 18 ottobre 1947, ivi, p. 59.

⁸¹ Ivi, p. 62.

⁸² Lettera del 4 febbraio 1956. Da notare che «minimamente» è scritto in una riga intermedia subito sopra a «di correggere», a testimoniare che l'autore, rileggendosi, ha sentito la necessità di indebolire ulteriormente il permesso accordato.

⁸³ Lettera del 19 maggio 1947 in cui si riferisce già a *Edipo e la Sfinge*.

⁸⁴ Lettera del 13 ottobre 1947.

affatto contento del lavoro svolto, e riporta le sue lamentele all'amico Traverso, definendo il già consegnato come *radotage*, dal francese «vaneggiamento».

Il terzo accenno a Laila è contenuto nella lettera del 6 novembre 1947: le bozze delle *Nozze di Sobeide* e del *Cavaliere della rosa* sono ormai già in mano di Traverso, e Landolfi si accinge a dedicarsi a «quella interminabile e tronfia pappardella che si chiama Edipo e la Sfinge» un altro testo teatrale di Hofmannsthal, del 1906. È questa una chiara testimonianza della profonda insofferenza di Landolfi verso il lavoro: essa si riflette in modi a tratti violenti sull'autore oggetto di traduzione. Infatti, a scanso di equivoci, e chiamando in causa non solo l'amico, bensì anche i futuri lettori di questa stessa lettera (proprio noi e voi), lo scrittore afferma:

il mio disinteresse per codesto poeta è; non lo ignori, sovrano e sovraneamente sdegnoso (altro non aggiungo per non apparire insolente; mi riserbo semmai di rendere tale disinteresse di pubblica ragione, onde i... posteri non abbiano a credere che anch'io ò preso sul serio il tipo). Orbene, conviene all'Editore, e soprattutto a te revisore, che io sèguiti a ostinarmi verso la modestissima meta d'una modestissima traduzione di tali testi, così, per scommessa o per pagare un debito? quando di necessità, date le premesse, la mia posizione davanti alle più belle volute liriche e alle più raffinare e complicate (e peregrine!) elucubrazioni poetiche di costui è di perfetta stupidità? Ma troppe parole, con te, non conviene spender: tu sai benissimo che al traduttore è richiesta, se non una certa affinità all'autore tradotto, almeno una certa dose di tolleranza nei suoi riguardi. Dici che sono uno spirito disponibile (o la disponibilità, e noi lo sappiamo, ahimè à un limite).⁸⁵

Come risulta evidente, il testo non è nelle sue corde, e Landolfi riesce a comunicare piuttosto bene il proprio fastidio, al punto che il progetto dell'*Edipo e la Sfinge* non vedrà mai la luce – non sappiamo se per un ulteriore rifiuto, più netto, da parte sua, oppure per volontà di Traverso – e anzi qui terminano per l'autore i rapporti con la lingua tedesca in generale. Dalla lettera, tuttavia, risulta che Landolfi, in attesa di conoscere una definitiva risposta da parte dell'amico, interrompe il lavoro. In particolare, e questo è il frammento che su cui si vuole riportare l'attenzione, Landolfi scrive a Traverso: «pel momento ò dato ordine a quel *diabolico negro*, la quale non

⁸⁵ Lettera del 6 novembre 1947, citata in I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 60.

capisce una parola di ciò che traduce, di sospendere il lavoro. Mi regolerò dopo la tua risposta». ⁸⁶

Si può dunque affermare con ragionevole certezza che all'altezza del 1947 la prassi traduttiva dal tedesco di Landolfi prevedesse la collaborazione con altri traduttori. Ciò è valido per le *Nozze di Sobeide* e per l'*Edipo e la sfinge*, che però non viene portato a termine, e probabilmente anche per *Il cavaliere della rosa*. ⁸⁷

Questa modalità di lavoro non deve stupire il lettore moderno. Proprio agli stessi anni risalgono i casi, ben più celebri, delle collaborazioni occulte alle traduzioni di Vittorini, Montale, Gadda e altri. Il personaggio più emblematico è la triestina Lucia Mopurgo Rodocanachi, intellettuale raffinata che aveva fatto della propria casa ligure, in cui viveva con il marito pittore, uno dei salotti più frequentati dall'intelligencia italiana del periodo. Amica, consigliera, e collaboratrice fidata di molti di loro, è stata la «negra» di moltissime delle più celebri traduzioni dall'inglese del periodo: la vicenda è divenuta nota tra gli addetti ai lavori con la pubblicazione dei carteggi, ⁸⁸ perché da questi risulta l'imbarazzo e il vago senso di colpa di Vittorini e di altri per il mancato riconoscimento di quella che Montale chiamava, appunto, *negresse inconnue*.

Non ci sono dati per dedurre che la collaboratrice di Landolfi per le traduzioni dal tedesco sia proprio la stessa Lucia Rodocanachi (che il tedesco lo sapeva), magari sotto pseudonimo. Apparirebbe anzi altamente improbabile, visto il disappunto nel confronto del lavoro svolto – sarebbe l'unico caso – e considerando che nel ricco fondo archivistico della traduttrice non si trovano informazioni rilevanti riguardo eventuali

⁸⁶ Lettera del 6 novembre 1947 (corsivo mio).

⁸⁷ In questo caso però, si può solamente supporre che l'autore si sia appoggiato a una precedente traduzione, tuttavia non identificabile con certezza. Nella lettera del 6 novembre 1947, infatti, Landolfi, spedendo a Traverso *Il cavaliere della rosa*, afferma di mandare col medesimo corriere altri documenti: «il tuo testo [forse l'originale?] assieme allo zampesco Cavalièr della Rosa e, a parte, la mia infelice traduzione». Lo «zampesco Cavalièr» è forse una precedente traduzione a cura di Giorgio Zampa (1921-2008), all'epoca giovane germanista e collaboratore di Traverso che di lì a poco lavorerà con quest'ultimo alla traduzione delle opere di Hofmannsthal (1958)? La questione meriterebbe di essere indagata più a fondo.

⁸⁸ Cfr. Franco Contorbis (a cura di), *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006.

collaborazioni tra i due,⁸⁹ mentre le altre corrispondenze sono ampiamente documentate.

Più verosimile è invece l'ipotesi che l'aiutante di Landolfi sia Laila Brandt, traduttrice di cui non si sa molto, se non che fu attiva a Firenze almeno dal 1941 al 1947 e che probabilmente aveva già collaborato con Gadda nel 1941 per una traduzione di Arnim.⁹⁰ La vicenda di Laila meriterebbe di essere approfondita maggiormente, ma già nelle sue linee generali offre al lettore un dato importante sul modo di lavorare dell'autore, e soprattutto rende evidente come cambia il suo atteggiamento tra il 1941 e il 1947. In ultima analisi si può infatti affermare che il caso delle traduzioni dal tedesco, pur comprendendo solamente quattro testi, rappresenta piuttosto bene la parabola della produzione landolfiana: a una prima fase di entusiasmo e vivacità, in cui il lavoro di traduzione è parallelo a quello di scrittura e con esso si fonde in un unico e ininterrotto procedimento creativo, segue una seconda fase in cui le due attività vanno separandosi, con la traduzione quasi declassata a mero obbligo lavorativo e svolta possibilmente con l'aiuto di una ulteriore mediazione con la lingua tedesca.

2.1.3. Una «compiuta teoria»?

Terminata questa prima incursione nei materiali paratestuali dell'opera landolfiana, si può stabilire con relativa certezza che da essi non emerge una vera e propria (e univoca) «compiuta teoria»⁹¹ traduttoria. Anzi, con il passare del tempo, quell'unico principio più volte formulato che ha guidato l'analisi fino a questo punto, ovvero l'imperativo della «letteralità», sembra essere messo in dubbio; tanto da venir

⁸⁹ Il solo telegramma da parte di Landolfi (insieme a Antonio Delfini) risale al 7 luglio 1938 e contiene la richiesta di un invio di mille lire, consultabile presso l'Archivio del Novecento in Liguria, Fondo Lucia Mopurgo Rodocanachi, Corrispondenza, Fasc. Landolfi, Tommaso; Delfini, Antonio. Disponibile al link http://www.ad900.it/theke/schedaoggetto.asp?idgestore=2&idoggetto=33241&file_seq=1.

⁹⁰ Angela Checola, *Una traduzione inedita di Gadda: «Gli Appelmänner» di Achim von Arnim*, in Monica Marchi e Claudio Vela (a cura di), *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, Pacini, Pisa 2014, p. 191. Laila Brandt firma una traduzione di Henrik Ibsen, *Casa di bambola*, con una nota di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze 1944, per il resto la sua attività è ancora da indagare, cosa che ci si propone di fare in futuro.

⁹¹ Cfr. Lettera del 18 ottobre 1947, citata in I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 59.

presentato, in una recensione al volume di *Poesia russa del Novecento* tradotta e curata da Angelo Maria Ripellino negli anni Cinquanta,⁹² come un problema insolubile:

Le versioni del Ripellino sono letterali. E qui calzerebbe la solita questione pregiudiziale, vecchia quanto il mondo: è traducibile, generalmente parlando, la poesia? Certo che no. [...] Ma [...] nella esigua misura in cui la poesia debba considerarsi traducibile, è da preferire una versione che, di necessità meno rigorosa, tenti di riprendere i ritmi e le movenze originali per trasferirli se possibile nell'ambito della lingua in cui si traduce, ovvero conviene tenersi contenti a una versione letterale precisa? Qual'è [*sic*], in altre parole, il minore dei due mali? Quesito aperto, per quanto ci riguarda, poiché quello che si guadagna da una parte, seguendo una qualunque delle due vie si perde dall'altra.⁹³

Per il momento si può azzardare l'ipotesi che nella sua prima stagione di traduzione Landolfi prediliga, almeno a livello programmatico e teorico, una strategia volta a rendere la lettera dell'originale. Tale impostazione verrà verificata sui testi nei prossimi paragrafi procedendo in particolare mediante un'analisi contrastiva della traduzione landolfiana dell'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis con l'originale e con le precedenti traduzioni, che Landolfi stesso in una lettera a Traverso sostiene, pur con qualche cautela, di aver potuto emendare:

Questa è impresa, come sai, da far tremar le vene ai polsi a chiunque, né pretendo io d'essermela cavata in maniera soddisfacente. Senza dubbio è corretto innumerevoli errori di traduttori precedenti, con sudore è cavato da taluni contesti verosimili tendenze, ma nell'interpretazione di certi luoghi non si può mai essere sicuri.⁹⁴

2.2. Le traduzioni per *Germanica*, o di un paradossale modo di tradurre

Se è vero che Landolfi, nonostante il riferimento piuttosto vago alle «compiute teorie» non esplicita mai i principi sottesi al proprio lavoro di traduzione, è però possibile individuare almeno due tendenze generali. Nella quasi totalità dei peritesti

⁹² *Poesia russa del Novecento*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Guanda, Milano 1954.

⁹³ Tommaso Landolfi, *Il parnaso russo, Recensione a Poesia russa del Novecento, a cura di Angelo Maria Ripellino, Milano, Guanda, 1954*, in Id., *Gogol' a Roma*, cit., pp. 180-181.

⁹⁴ Da Pico 16 luglio 1941, cit. in I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 31.

delle sue traduzioni si incontra l'esplicita volontà di aderire quanto più possibile al testo originale,⁹⁵ e d'altra parte invece, negli epiteti autoriali privati (ovvero le corrispondenze con Traverso), viene ribadita in più punti l'importanza che dalle traduzioni traspaia un particolare tono o piglio personale, tanto che l'autore contesta all'amico revisore le correzioni volte a mitigare questo aspetto. Nell'analisi che segue si cercherà di dar conto dell'apparente paradosso – massima vicinanza al testo originale (aderenza all'originale) e *contemporaneamente* massima distanza da esso (piglio personale) – che caratterizza questa posizione, inedita nel panorama delle modalità di traduzione individuate nel corso del capitolo precedente.

Si prenderanno in considerazione i testi proposti da Landolfi per l'antologia *Germanica*, che risalgono come si è detto al 1941, fatta eccezione per alcuni capitoli dell'*Enrico*, cui Landolfi lavora nel 1946, dunque contestualmente alla sua ripresa della lingua tedesca per le traduzioni da Hofmannsthal. Se queste ultime (*Il cavaliere della rosa* e *Le nozze di Sobeide*) sono state oggetto di alcuni studi critici,⁹⁶ le prime non hanno invece fino ad ora destato l'interesse né della letteratura landolfiana né degli studi sul transfer culturale italo-tedesco. La lacuna è singolare soprattutto nel caso della traduzione dell'*Heinrich von Ofterdingen*, ristampata varie volte nel corso del Novecento e mai definitivamente superata dalle traduzioni successive.⁹⁷ Se ne parla per esempio nel già citato saggio di Zagari, che in un quadro generale della ricezione italiana di Novalis offre poche ma illuminanti indicazioni sul rapporto di Landolfi con l'autore tedesco e sulla romantizzazione del quotidiano che deriva da questo incontro. Tuttavia, a proposito della traduzione egli si limita a suggerire che «[die Übersetzung] hält sich sehr nahe am Text, ohne Abschweifungen, dafür immer feinfühlig und

⁹⁵ Considerando soprattutto quelli del periodo preso in esame, ovvero anni Trenta e Quaranta. Le cose sembrano cambiare nella prefazione al volume einaudiano di Puškin, come già notato.

⁹⁶ Mariagrazia Farina, *Tommaso Landolfi e il «Bischeraccio della rosa»*. *Hugo von Hofmannsthal tradotto dallo scrittore di Pico*, «Italienisch», 73, 2015, pp. 57-77 e Andrea Landolfi, *Il malinteso felice. Tommaso Landolfi traduttore di Hofmannsthal*, «Studi germanici», n.s., LXIII (2005), pp. 459-471.

⁹⁷ Edita nel 1962 per Vallecchi, tra il 1978 e il 1988 viene proposta in quattro diverse edizioni da Guanda, con introduzione e cura di Giorgio Cusatelli. In seguito all'operazione editoriale di ripubblicazione delle opere e delle traduzioni di Landolfi, i diritti passano ad Adelphi, che la pubblica varie volte a partire dal 1997. L'unica altra traduzione successiva, edita per Mondadori nel 1995, è a cura di Leonardo Vittorio Arena, ma non è più in commercio, dunque, di fatto, chi voglia oggi comprare un'edizione italiana del testo si troverà tra le mani la versione di Landolfi.

erfindungsreich»,⁹⁸ notando dunque sì la generale aderenza al testo originale, ma senza giustificare ulteriormente l'affermazione e senza proporre alcuna analisi dettagliata.

Negli ultimi anni, d'altra parte, la figura dell'autore è al centro – insieme a quelle di molti altri mediatori culturali del periodo – di un neonato interesse da parte della critica per l'ambito degli studi di comparatistica e di storia della ricezione legati ai transfer culturali.⁹⁹ In questa prospettiva si situano i lavori che si sono occupati in modo diretto delle traduzioni dei Grimm e di Hofmannsthal di Landolfi, condotti da germanisti interessati alla ricezione italiana degli autori.

Per quanto riguarda il lavoro sulle fiabe, un recente intervento di Roberta Malagoli ricostruisce le scelte di Landolfi in merito alla selezione, suggerendo che siano da un lato testimonianza dell'interesse da parte dell'autore per alcuni motivi romantici che ricompariranno nella sua opera, ma dall'altro, soprattutto, spunto di riflessione non marginale per la riflessione landolfiana sull'onnipotenza della parola. In questo senso è paradigmatico il caso della fiaba in forma di filastrocca *Läuschen und Flöhchen*, in cui la lingua, «nella sua forma più semplice, nel suo significato letterale, produce *la* trappola mortale»¹⁰⁰ della ripetizione. Giustapponendo all'analisi delle fiabe tradotte alcuni racconti landolfiani, Malagoli individua un percorso che dall'attenzione riposta «sul potere della lingua, sulla ripetizione, sullo scenario lunare, sul rapporto tra letteratura e tempo» conduce alla svolta biografico-poetica di Landolfi con *Cancroregina*. Il romanzo, secondo Malagoli costituisce il vero esito in certo qual modo conclusivo del rapporto con il fantastico romantico tedesco, in quanto segna il passaggio a un confronto diretto con temi letterari più propriamente novecenteschi e in particolare con l'opera di Kafka. In *Cancroregina* Landolfi arriverebbe «da una riflessione sull'amore per la lingua di matrice ancora ottocentesca e romantica [...] a una rappresentazione novecentesca della lingua che si trasferisce sul foglio, sua ultima meta, per una letteratura senza lettori». L'interpretazione è interessante intanto perché suggerisce una ricezione di Kafka, da parte di Landolfi, in netta controtendenza rispetto

⁹⁸ Zagari, *Literarische Novalis-Rezeption*, cit., p. 186: «si attiene molto strettamente al testo, senza diversioni, per questo sempre sensibile e ricca d'inventiva» (trad. mia).

⁹⁹ Come testimoniano i già citati lavori di Farina, Malagoli e De Lucia. Si veda anche il profilo e la cronologia di Tommaso Landolfi a cura di De Lucia sul portale http://www.lt.it/scheda/persona/landolfi-tommaso__337.

¹⁰⁰ Malagoli, *Il manoscritto volante*, cit., p. 180.

ai commenti coevi che sposavano generalmente una lettura religiosa delle parabole kafkiane.¹⁰¹ Un maggiore approfondimento avrebbero forse meritato l'ipotesi di una discontinuità nella concezione della lingua da parte di Landolfi, e la categoria di «letteratura senza pubblico» o «senza lettori» desunta da *Cancroregina*. L'articolo si conclude notando l'affinità del romanzo landolfiano con i lavori di Fortini su Kafka, e sottolinea come in entrambi gli autori il valore della letteratura vada ben al di là della sperimentazione estetica, configurandosi come lotta vitale per la salvezza.

Le traduzioni da Hofmannsthal sono invece oggetto del saggio di Andrea Landolfi (l'omonimia è casuale) del 2005.¹⁰² Qui lo studioso sintetizza il rapporto di Landolfi con la traduzione sottolineando fin da subito come l'«assoluta necessità di fedeltà all'originale» che emerge dai testi dimostri la modernità dell'approccio landolfiano. Accanto a questo aspetto lo studioso non manca di ricordare la «sostanziale sfiducia» da parte di Landolfi verso la «funzione del tradurre»,¹⁰³ che imputa da un lato alla sua «aristocratica repulsione» per l'utilità sociale e culturale della traduzione, dall'altro all'impossibilità della traduzione *tout court*. Si può certo complicare il quadro, come fa Raoul Bruni in un recente intervento, poiché «uno degli aspetti più sorprendenti del Landolfi teorico della traduzione» pare essere «l'interesse per la funzione divulgativa legata alla pubblicazione delle opere straniere».¹⁰⁴ Un principio che Landolfi sembra considerare universalmente valido è quello proposto nell'articolo *Traduzioni poetiche* del 1935, secondo il quale: «meno la lingua dalla quale si conduce una qualsiasi versione è nota, più la versione è utile».¹⁰⁵ Tuttavia, come è stato più volte ricordato, resta indubbia la consapevolezza da parte dell'autore dell'insufficienza del gesto traduttorio in quanto tale.

Con il *Malinteso felice* Andrea Landolfi inaugura la discussione critica delle traduzioni dal tedesco dell'autore, poiché si tratta del primo contributo scientifico

¹⁰¹ Cfr. le recensioni e gli articoli apparsi negli anni Trenta a firma di Enrico Rocca, Rodolfo Paoli, e Carlo Bo, di cui si trova una ricostruzione precisa in Ursula Vogt, *Carlo Bo e Franz Kafka*, in «Studi Urbinati B» 82, 2012, pp. 41-57, p. 46, e Costagli, *Moderno e metafisico*, cit., p. 94 e sg.

¹⁰² A. Landolfi, *Il malinteso felice*, cit.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Raoul Bruni, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, p. 127 e sg. per altri esempi in questo senso.

¹⁰⁵ *Traduzioni poetiche*, in «L'Italia letteraria», 23 febbraio 1935, p. 2.

dedicato direttamente a questo aspetto. Per quanto riguarda in particolare i testi compresi nell'antologia *Germanica* lo studioso afferma che il risultato è pregevole:

l'ancor giovane scrittore si immerge completamente nelle atmosfere romantiche, rispondendo alle sollecitazioni fortemente evocative dei testi che traduce con un linguaggio altrettanto intenso e profondo. Nonostante le stizze, i fastidi, le difficoltà nella scelta dei capitoli del romanzo, il «dannato Novalis» viene servito a puntino, con una versione che a tutt'oggi è non solo insuperata, ma direi l'unica in grado di restituire quell'elemento impalpabile, di 'atmosfera', che è l'essenza di ogni scrittura, e di quella romantica più di ogni altra.¹⁰⁶

Al centro dell'intervento è però l'analisi delle traduzioni da Hofmannsthal. Della prima (del *Rosenkavalier*) viene sottolineata l'intenzione di Landolfi di ristabilire «la verità del testo» rispetto alla precedente traduzione italiana di Ottone Schanzer (1910) che ometteva in chiave nazionalistica i personaggi negativi di origine italiana. Si rileva inoltre la tendenza ad asciugare «le pomposità e i dannunzianismi» della precedente traduzione, ammettendo tuttavia che Landolfi non coglie e dunque banalizza «l'eloquio sciatto e dialettale»¹⁰⁷ usato volutamente in alcune circostanze nel testo. Più riuscita sembrerebbe invece la traduzione del dramma *Die Hochzeit der Sobeide*, che secondo il germanista testimonia di un'adesione, quasi di un «respiro comune» tra Landolfi e Hofmannsthal.

Il secondo contributo che si occupa delle traduzioni da Hofmannsthal è apparso nel 2015. L'autrice, Mariagrazia Farina, si propone di condurre un'analisi «capillare» dei testi, anche in questo caso confrontando le traduzioni, gli originali e (nel caso del *Rosenkavalier*) la precedente traduzione. Come nel caso precedente, l'obiettivo è «mettere in luce la grande qualità del *modus traducendi* di Landolfi, sebbene lo scrittore stesso, complice una forte avversione nei confronti dell'attività traduttiva in sé e la consueta fretta con cui è solito dedicarvisi, si sia sempre ostinato a definirlo dozzinale e poco ricercato».¹⁰⁸

Data la comunanza di intenti dei due studiosi, poiché entrambi puntano a confermare o stabilire la «qualità» del lavoro di Landolfi, stupisce riscontrare la

¹⁰⁶ A. Landolfi, *Il malinteso felice*, cit., pp. 461-462.

¹⁰⁷ Ivi, p. 463.

¹⁰⁸ Farina, *Tommaso Landolfi e il «Bischeraccio della rosa»*, cit., p. 57.

divergenza dei risultati. Nel primo caso, come si è visto, si assegnava un ruolo di preminenza alla traduzione della *Hochzeit*, mentre nel secondo si afferma al contrario che questa sia «a mala pena paragonabile» alla prima poiché caratterizzata da omissioni, perdite dei tropi originali e un rispetto minore per la punteggiatura originale.¹⁰⁹ Se da un lato stabilire la qualità o il valore del lavoro traduttivo di Landolfi esula dagli obiettivi del presente lavoro, tuttavia, su un piano più generale è utile notare che anche quando l'autore non pare coinvolto nel lavoro traduttivo non manca di riservare un'attenzione stilistica notevole ai propri testi, come dimostrato dalla letteratura sul tema.

2.2.1. *L'Heinrich von Ofterdingen tradotto da Landolfi*

Il 23 giugno 1941, quando Landolfi scrive a Traverso allegando le traduzioni dei Grimm, gli comunica anche di aver iniziato a lavorare all'*Heinrich von Ofterdingen*. Come si è visto, la sua scelta per *Germanica* riguarda inizialmente solo alcuni capitoli. Già nel 1942 Vittorini stesso scriverà più volte all'autore per convincerlo a completare la traduzione: vorrebbe accoglierla all'interno della collana «Corona» di Bompiani, ma Landolfi rifiuterà categoricamente.¹¹⁰ Tuttavia nel dopoguerra il lavoro sarà poi effettivamente ripreso, e a convincerlo sarà ancora una volta l'amico Traverso a cui sono rivolte queste parole (dal una lettera del 18 ottobre del 1946):

tempo fa mi chiedesti, credo, del Novalis. La mia risposta è quella che puoi immaginare (e i principi che pazientemente t'inculcai te la rendono familiare): mediante astronomici esborsi e dandomi gran tempo, da me si ottiene ogni cosa!¹¹¹

Il tempo non fu poi molto in realtà e l'autore dev'essere stato accontentato da punto di vista del compenso se – come riporta Idolina¹¹² – il Novalis venne completato in un mese di lavoro. Tuttavia fu infine pubblicato come volume a sé stante solo nel 1962 (nella collana «Cederna» del fidato Vallecchi). Purtroppo non è dato sapere con

¹⁰⁹ Ivi, p. 72 e p. 77 note 64 e 65.

¹¹⁰ I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 29.

¹¹¹ Lettera del 18 ottobre 1946 cit. in ivi, p. 59.

¹¹² *Ibid.*

certezza quale edizione originale del romanzo l'autore avesse a disposizione, e tantomeno se potesse agevolmente consultare le due traduzioni precedenti. Vista la sua affermazione di voler emendare *le* precedenti traduzioni, tuttavia, si può presumere che fosse a conoscenza dell'esistenza di entrambe; il confronto testuale, inoltre, lascia supporre che abbia tenuto conto, in parte, della versione di Pisaneschi.¹¹³

Su un primo macro-livello si può constatare che Landolfi propone il testo nella sua integralità (relativamente ai capitoli selezionati), mantenendo abbastanza fedelmente la ripartizione dei paragrafi e le scelte tipografiche originali, e rispettando l'alternanza grafica tra prosa e poesia. Si possono tuttavia incontrare alcune modifiche: nell'edizione per *Germanica*, infatti, il capitolo IV è inserito in coda al II e diviso da esso con tre asterischi. Inoltre le scelte tipografiche delle virgolette nei discorsi diretti non paiono seguire una regola precisa e omogenea all'interno del testo, come si noterà più avanti nel corso dell'analisi. Tuttavia l'aderenza di massima agli aspetti grafici e tipografici testimonia di una scelta consapevole da parte dell'autore e affatto scontata, come è facile rilevare dal confronto con le precedenti versioni. Pisaneschi, infatti, pur lavorando a una versione integrale e sostanzialmente corretta dal punto di vista filologico, modifica la disposizione grafica dei versi inseriti nel romanzo, uniformandoli al corpo del testo. D'altra parte l'anonimo del 1932 omette diverse porzioni di testo, tanto che il suo lavoro potrebbe essere considerato alla stregua di una riduzione (non dichiarata). Se il lavoro di Pisaneschi si inserisce, come si è già detto, all'interno di un percorso di studio attento e per certi versi pionieristico¹¹⁴ della letteratura tedesca e in un momento particolarmente felice della ricezione di Novalis in Italia, dell'altra traduzione, al contrario – pubblicata dalla A.B.C. nel 1932 senza indicazioni sull'identità del traduttore – non si può che constatare la scarsa qualità editoriale e la totale disinvoltura filologica. Le notizie reperibili su questa casa editrice sono tra l'altro scarsissime. Sembra essere stata attiva a Torino tra il 1932 e il 1941, e aver pubblicato – oltre a una rivista d'arte – vari romanzi ottocenteschi francesi, russi, tedeschi e inglesi;

¹¹³ Impossibile invece, viste le date, che conoscesse il volume Novalis, *Novalis (Friedrich Von Hardenberg)*, scelta di Giovanni Angelo Alfero, versioni di Giovanni Angelo Alfero e di Vincenzo Errante, Garzanti, Milano 1942, pp. 71-172, in cui è contenuta una traduzione parziale del romanzo a cura di Alfero stesso.

¹¹⁴ Si veda Biagi, «*Nel cantiere del romanzo: il Wilhelm Meister della voce*», cit., p. 149.

i nomi dei traduttori, così come quelli dei curatori, raramente sono indicati. Nonostante tutto ciò, si è scelto di includere questa traduzione nel confronto per avvalersi di un utile parametro linguistico, soprattutto dal punto di vista delle scelte lessicali, poiché, vista la sua relativa vicinanza cronologica alla traduzione di Landolfi e al contempo l'estrema distanza stilistico-metodologica, essa si presta a svolgere una funzione che si potrebbe definire “di controllo”. La sua tendenza fortemente addomesticante, infatti, le farà privilegiare quelle scelte traduttive che più si avvicinano allo standard linguistico, riproducendo in modo epigonico stilemi e registro della letteratura già canonizzata.¹¹⁵

2.2.1.1. «Non son già i tesori»

Un primo esempio di ciò che Landolfi intende con «aderire [...] al testo originale» può ritrovarsi già nel capitolo iniziale. Si tratta della scena che apre il romanzo: a parlare è Enrico, a letto, che cerca di prendere sonno ma continua a ripensare alle parole sentite da uno straniero:

Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben, sagte er zu sich selbst; fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, **und ich kann nichts anderes dichten und denken**. (HN, p. 195)¹¹⁶

Non son già i tesori che hanno risvegliato in me un così ineffabile desiderio, si diceva; ogni cupidigia m'è aliena: ma io agogno di vedere il fiore azzurro. Esso mi sta di continuo nel cuore, **e ad altro non posso pensare**. (EL, p. 15)

E diceva a sé stesso: «**Non sono i tesori** che han svegliato in me un desiderio così indicibile: ogni cupidità mi è estranea: ma io ardo di vedere il fiore azzurro, che mi sta nel pensiero incessantemente, **e io non posso né meditare, né pensare ad altro**. (EP, p. 23)

¹¹⁵ Secondo le indicazioni in Even-Zohar, *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, cit., pp. 19-20.

¹¹⁶ Non si conosce l'edizione usata da Landolfi, dunque verrà qui utilizzata per il confronto l'edizione critica, *Schriften, Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Kohlhammer, Stuttgart 1975, Bd. I, abbreviata con la sigla HN. Per la traduzione di Landolfi si fa riferimento a Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, Adelphi, Milano 1997 (indicata con EL); per quella dell'anonimo si veda Novalis, *Enrico d'Ofterdingen*, trad. it. (?), A. B. C. (Ars, An. Roto-Stampa), Torino 1932 (indicata con EA), per quella di Pisaneschi si veda Novalis, *Enrico d'Ofterdingen*, trad. e intr. di Rosina Pisaneschi, Carabba, Lanciano 1914 (indicata con EP). Di tutte le edizioni si riproduce la facies tipografica originale. Per sottolineare determinati passi e agevolarne il confronto si utilizza il grassetto.

«**No, non sono i tesori** che hanno risvegliato in me questo desiderio inesprimibile – diceva tra sé – qualunque cupidità è ben lontana dal mio cuore, ma anelo alla scoperta del fiore azzurro.
«Incessantemente essa è presente nel mio spirito, **ed io non posso più riflettere né pensare ad altro.** (EA, p. 11)

Paragonando queste poche righe con l'originale e con le altre traduzioni esistenti si può riscontrare anzitutto che lo schema della punteggiatura viene riproposto invariato nella versione di Landolfi, eccezion fatta per le virgole con una precisa funzione logico-sintattica, ovvero quelle che introducono le frasi subordinate (virgole obbligatorie in tedesco e non in italiano, per cui anzi talvolta rappresentano un'infrazione della regola). Ciò non avviene nelle due traduzioni precedenti, che inseriscono le virgolette per il discorso diretto, volgono alcune virgole in trattini, spezzano il paragrafo e sostituiscono un punto e virgola con i due punti.

A parte questi aspetti redazionali, che possono sembrare dettagli, l'intenzione di Landolfi sembra quella di cercare di riprodurre l'andamento della frase tedesca. L'aderenza all'originale, data la diversa struttura sintattica di tedesco e italiano, non può certo essere intesa come una corrispondenza meccanica, ma deve piuttosto essere vista come un principio guida che informa e condiziona la disposizione della frase.

Si può notare, infatti, la ricerca di espressioni italiane che richiamano lo schema degli accenti della frase tedesca. Il caso di «Nicht die Schätze sind es», per esempio, è reso da Landolfi con la scelta marcata «Non son già i tesori» invece del più comune «Non sono i tesori» scelto da Pisaneschi. La lezione landolfiana sembra voler dar conto dell'inversione che nell'originale accentua la negazione anticipandola in prima posizione. Inoltre, tale soluzione riproduce la posizione degli accenti perché allo «Schätze» tedesco corrisponde l'accento del «già» italiano, inserito qui al solo scopo di imporre alla frase un determinato ritmo. Lo stesso principio sembra guidare l'inversione di soggetto e aggettivo in «un così ineffabile desiderio» che ricalca il tedesco «ein so unaussprechliches Verlangen» e si discosta dalle precedenti traduzioni. D'altra parte, il ricorso all'inversione dell'ordine naturale italiano di sostantivo e aggettivo (che imita la struttura tedesca della frase) è piuttosto frequente lungo tutta la traduzione di Landolfi.

Proseguendo la lettura, il principio della cosiddetta aderenza mostra anche il suo carattere ambiguo: la priorità per Landolfi talvolta non sembra quella di trasferire

intatto il significato delle singole porzioni di testo, quanto piuttosto di riprodurne l'andamento ritmico. Il tedesco recita infatti: «und ich kann nichts anderes dichten und denken», il che obbligherebbe il traduttore italiano a divaricare la frase, allungarla o modificare l'ordine di complemento e verbo, data la difficoltà di tradurre il termine «dichten» – poetare (ma transitivo), scrivere versi – e a fare di «nichts anderes» il complemento oggetto di entrambi i verbi. L'autore in questo caso evita il problema traducendo dunque solamente «e ad altro non posso pensare» – scelta che gli permette di mantenere il verbo in ultima posizione; mentre i due precedenti traduttori avevano invece risolto il problema di «dichten» attenuandolo in un generico «meditare» (Pisaneschi) o «riflettere» (Anonimo), obbligandosi così a invertire l'ordine della frase.

Pur non conoscendo con precisione le letture novalisiane di Landolfi – si è certi solo che avesse letto o almeno conoscesse gli *Inni alla notte* e *I discepoli di Sais*, perché li cita con cognizione di causa¹¹⁷ – si può ipotizzare che la semplificazione di «dichten und denken» in «pensare» sia un'interpretazione consapevole di Landolfi, in linea con la poetica novalisiana per cui:

Dichtkunst ist wohl nur – willkürlicher, thätiger, produktiver Gebrauch unsrer Organe – und vielleicht wäre Denken selbst nicht viel etwas anderes – und Denken und Dichten also einerley.¹¹⁸

Più oltre si ripresenta un caso simile. Nel passo seguente Novalis tratteggia con pochi cenni il risveglio poetico di Enrico, descritto con l'impressione di aver sognato e di aver avuto così accesso a un altro mondo, separato da quello quotidiano. Il viaggio iniziatico di Enrico è già in corso:

So ist mir noch nie zu Muthe gewesen: es ist, als hätt' ich vorhin geträumt, oder ich wäre in eine andere Welt hinübergeschlummert; **denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und gar von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört.** [...] Ich glaubte ich wäre wahnsinnig, wenn ich nicht so klar und hell sähe und dächte, mir ist seitdem alles viel bekennter. (HN, p. 195)

¹¹⁷ Gli *Inni alla notte* vengono citati nel racconto *Lettera di un romantico sul gioco*, oltre a essere – secondo Idolina – uno dei primi testi su cui Landolfi si cimenta con prove di traduzione, nel 1933, cfr. *supra*, nota 64, p. 64. Dei *Discepoli di Sais* si dirà diffusamente più avanti.

¹¹⁸ Novalis, *Schriften, Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1975, Bd. III, p. 563; trad. it. in Novalis, *Opera filosofica*, ed. it. a cura di Giampiero Moretti, Einaudi, Torino 1993, vol. I p. 646: «L'arte poetica è probabilmente solo – un impiego arbitrario, attivo e produttivo dei nostri organi – e forse il pensiero stesso non è niente di molto diverso – e perciò pensare e poetare sarebbero della stessa specie».

Mai ancora avevo provato qualcosa di simile: è come se avessi sognato, o piuttosto se mi fossi addormentato in un altro mondo; **ché in quello in cui ho vissuto fin qui chi si sarebbe preoccupato di fiori, né mai ho sentito prima di così portentose passioni per un fiore.** [...] Crederei d'avere il farnetico, se la mia vista e la mia mente non fossero tanto limpide e chiare, che tutto da allora m'è anzi divenuto assai più manifesto. (EL, pp. 15-16)

In tale stato io non fui mai: è come s'io avessi poco fa sognato, o come fossi piombato qui in un altro mondo: **poiché, chi si sarebbe curato di fiori, nel mondo in cui io vivevo prima? Ed io non ho mai sentito dire di una passione così strana per i fiori.** [...] Io potrei credere d'essere fuori di me, se tutto non mi apparisse alla vista e al pensiero così chiaro e così lucido: da allora ogni cosa mi è anzi più nota. (EP, p. 23)

Non ho mai provato nulla di simile; è come se sino ad ora avessi sognato o come se fossi passato, durante il sonno, in un mondo nuovo; **perché nel mondo nel quale ho vissuto sino ad oggi, chi dunque si sarebbe mai preoccupato dei fiori? Soprattutto non avevo ancora mai inteso parlare d'una passione così singolare per un fiore...** [...] Crederei di essere pazzo se non vedessi e distinguessi chiaramente, distintamente: tutto mi sembra, al contrario, più familiare di poi. (EA, p. 11)

È facile notare come, nelle frasi evidenziate, gli altri traduttori preferiscano dividere in due il periodo contenente l'interrogativa indiretta, poiché avvertono la necessità di completarla con una punteggiatura più esplicita: «chi si sarebbe mai preoccupato di fiori?» (Anonimo) e «chi si sarebbe curato di fiori?» (Pisaneschi); mentre Landolfi si risolve per due subordinate alquanto insolite, ma certo più simili nella struttura alla frase tedesca. Di questa Landolfi mantiene l'andamento, iniziando con l'aferesi del «perché» nel meno comune «ché» come traduttore di «denn» e rinunciando a spezzare la frase (magari nel tentativo di esplicitarla maggiormente), restituendo così parte dell'effetto di sospensione dell'originale dovuto al cambio di soggetto nella seconda subordinata.

2.2.1.2. «Come in un regno di mezzo»

Un ulteriore esempio in questo senso può essere rappresentato dalla traduzione di quella sorta di appello al lettore («und also vertiefen wir»), o dichiarazione di poetica, contenuto nel secondo capitolo:

In allen Übergängen scheint, wie in einem Zwischenreiche, eine höhere, geistliche Macht durchbrechen zu wollen; und wie auf der Oberfläche unseres Wohnplatzes, **die an unterirdischen und überirdischen Schätzen reichsten Gegenden** in der Mitte zwischen den wilden, unwirthlichen Urgebirgen und den unermeßlichen Ebenen liegen, so hat sich auch zwischen den rohen Zeiten der Barbarey und dem kunstreichen, vielwissenden

und begüterten Weltalter eine tiefsinnige und romantische Zeit niedergelassen, die unter schlichtem Kleide eine höhere Gestalt verbirgt. Wer wandelt nicht gern im Zwielfichte, **wenn die Nacht am Lichte und das Licht an der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht**; und also vertiefen wir uns willig in die Jahre, wo Heinrich lebte und jetzt neuen Begebenheiten mit vollem Herzen entgegenging. (HN, p. 204)

In tutte le transizioni, come in un regno di mezzo, sembra volersi fare strada una più alta, spirituale potenza; e come sulla superficie della nostra sede terrena **le contrade più ricche di tesori sotterra e sovratterra** giacciono a mezza via fra le selvagge, inospiti rupi e le sconfinite pianure, così anche fra i rozzi tempi della barbarie e l'epoca culta, sapiente e ricca ha sede un periodo di profondi sensi romantici che sotto povere spoglie nasconde una più elevata configurazione. Chi non vaga volentieri nel crepuscolo, quando **la notte cede alla luce e la luce alla notte in ombre e colori più intensi**? Epperò volentieri ci sprofondiamo negli anni in cui Enrico viveva e, ora, andava incontro a nuovi avvenimenti con cuore ricolmo. (EL, p. 25)

In ogni tempo di transizione, come in un regno di mezzo, sembra volersi infiltrare una forza più alta e spirituale; e come su la superficie della nostra terra si stendono le **contrade più fertili e più ricche di tesori nascosti** tra le brulle roccie [*sic*] inospitali e le sconfinite pianure: così, tra i selvaggi tempi della barbarie e il secolo sapiente e ricco, si è svolta un'epoca profondamente romantica, che nasconde, sotto semplice veste, un senso ben più alto. **Chi è che non erra volentieri sul crepuscolo quando la notte si fonde con la luce e le la luce con la notte, in profonde ombre e colori**? E così piace a noi di tuffarci in quegli anni, in cui Enrico viveva, e in cui andava incontro con cuore ardente a nuovi avvenimenti. (EP, p. 37)

In tutto quello che è transitorio, si direbbe che, come in uno stadio intermedio, si voglia manifestare un più alto potere spirituale. E come, sull'intero nostro pianeta, è in una regione media, tra gli antichi picchi selvaggi, inospitali e le sterminate pianure, che si trovano **i paesi più ricchi di tesori tanto alla superficie che nel sottosuolo**, così egualmente si son formati tra i tempi grossolani della barbarie ed il secolo artistico, sapiente e opulento, una epoca di pensiero profondo e romantico che, sotto una semplice veste, nascondeva delle proporzioni realmente superiori. Chi non ama camminare nel crepuscolo, **quando la notte al contatto della luce e la luce al contatto della notte, si rompono in molteplici ombre**? Così noi ritorniamo volentieri verso quegli anni in cui viveva Enrico e nei quali egli si lanciava di tutto cuore verso degli avvenimenti nuovi. (EA, p. 25)

Queste righe, oltre a essere significative nell'economia del romanzo, sono piuttosto rappresentative del modo di tradurre adottato da Landolfi. Si riscontra nuovamente il fenomeno già evidenziato della punteggiatura ricalcata su quella originale, con l'eccezione dell'aggiunta di un punto interrogativo nella domanda retorica. Si noti la soluzione adottata per il sintagma «die an *unterirdischen* und *überirdischen* Schätzen reichsten Gegenden» (corsivo mio): laddove Pisaneschi decide di spiegare e eliminare il nesso parafrasandolo in «le contrade più fertili e più ricche di tesori nascosti» e l'anonimo propone un grammaticalmente incerto «i paesi più ricchi di tesori tanto alla superficie che nel sottosuolo», Landolfi pare sfruttare la difficoltà di

traduzione per recuperare gli avverbi arcaici «sotterra e sovratterra»,¹¹⁹ tra loro simmetrici al pari degli aggettivi tedeschi «unterirdischen und überirdischen» (e che dunque, ancora una volta, mantengono la disposizione originale). Un ulteriore motivo che può aver indotto Landolfi a non voler perdere la simmetria è, come si vedrà, l'importanza che assume la dialettica sotterra/sovratterra all'interno del romanzo, specialmente dal momento in cui Enrico farà conoscenza del minatore e scenderà egli stesso «sotterra».

Si consideri anche la soluzione adottata per rendere «wenn die Nacht am Lichte und das Licht an der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht». La scelta di volgere *an etwas zerbrechen* nell'italiano «cedere» permette all'autore di mantenersi più vicino al testo originale e risolvere elegantemente l'impaccio sintattico in cui si sono trovati i traduttori precedenti (che Pisaneschi aggira ma non affronta traducendo «fondersi con»). La soluzione «Chi non vaga volentieri nel crepuscolo, quando la notte cede alla luce e la luce alla notte in ombre e colori più intensi?» non solo ricalca il tedesco in modo adeguato, ma suona decisamente landolfiana nel tono. Non stupisce la particolare sintonia con Novalis in questo frangente, poiché, come si vedrà, il cronotopo della soglia (nella forma particolare della penombra crepuscolare) è un importante elemento tematico che accomuna i due autori. Si ricorda qui solo brevemente una ripresa quasi testuale della lode novalisiana al momento di passaggio dalla luce al buio, contenuta nel racconto *Ragazze di provincia* composto già nel 1937:

Verso il crepuscolo, quando finalmente le cose assumono il volume e il contorno che loro compete (non più ingrassate e bagnate dalla luce diurna e tuttavia non ancora diffuse da quella notturna) rimaneva a lungo su un gradino della scala esterna, abbracciato alle proprie ginocchia, preso da quella mutezza.¹²⁰

2.2.1.3. «La semplice parola di uno sconosciuto»

¹¹⁹ Che la scelta lessicale punti a un rilancio verso l'alto è chiaro dall'uso di «sovratterra», riportato in Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1961, XIX, p. 463 come variante in disuso di «sopratterra». D'altra parte più oltre nel romanzo sceglierà invece «sopratterra».

¹²⁰ MB, OP I, p. 240.

È utile ora esaminare le scelte adottate dall'autore nella traduzione di un delicato passaggio del quarto capitolo, quando pare riprodursi l'episodio che dà avvio al romanzo, ma a parti inverse: questa volta è Enrico stesso ad apparire come uno straniero alle dame di un castello in cui sua madre e lui passano la notte:

Der junge Ofterdingen ward von Rittern und Frauen wegen seiner Bescheidenheit und seines ungezwungenen milden Betragens gepriesen, und die letztern verweilten gern auf seiner einnehmenden Gestalt, die **wie das einfache Wort eines Unbekannten war, das man fast überhört, bis** längst nach seinem Abschiede **es seine tiefe unscheinbare Knospe immer mehr aufthut**, und endlich eine herrliche Blume [...] **zeigt**. Man besinnt sich nun genauer auf den Unbekannten, **und ahndet und ahndet**, bis es auf einmal klar wird, daß es ein Bewohner der höhern Welt gewesen sey. (HN, p. 230)

Il giovane Ofterdingen fu lodato da cavalieri e da dame per il suo comportamento modesto, cortese e sciolto, e le seconde indugiavano volentieri sulla sua piacente figura, la quale era **come la semplice parola d'uno sconosciuto**, cui **non si fa quasi attenzione finché**, molto dopo la sua partenza, **non apra sempre più largamente la sua profonda, invisibile gemma**, e **appaia** da ultimo **in vista di** magnifico fiore [...]. Si ripensa meglio allo straniero, **il cuore presente, presente** finché diventa a un tratto chiaro che quello era un abitante del mondo superiore. (EL, p. 56)

Il giovane Ofterdingen riceveva lodi da cavalieri e da donne per la sua creanza e per il suo contegno disinvolto e benevolo, e le donne indugiavano volentieri a riguardare la sua piacente figura, che era **come la parola semplice e appena udita di uno sconosciuto: e di cui**, solo molto tempo dopo la partenza, **si apre sempre di più il boccio, prima tutto chiuso**, e appare finalmente un fiore [...]. Si ripensa più attentamente allo straniero, **e si immagina e si fantastica**, sin che d'un tratto ci si fa chiaro ch'egli era un abitante del mondo superiore. (EP, p. 76)

La modestia e la dolcezza innate dei modi del giovane Ofterdingen erano molto apprezzati dai cavalieri e dalle dame. / (EA, p. 56)

Si riscontra una modifica sintattica nella prima frase (in cui la «Bescheidenheit» diventa aggettivo e viene postposto), ma anche la presenza degli ormai familiari fenomeni di inversione dell'aggettivo al sostantivo. Si nota inoltre come Landolfi, per attenersi all'originale, sia disposto a mantenere un certo grado di oscurità del testo, come nel caso di «seine tiefe unscheinbare Knospe» che viene reso «la sua profonda, invisibile gemma», mentre Pisaneschi ritiene preferibile esplicitare in che senso il bocciolo sia «unscheinbar» (inappariscente) traducendo «il boccio, prima tutto chiuso».

Un altro punto in cui Landolfi diverge da Pisaneschi è la similitudine linguistico-florescente con cui Novalis descrive l'effetto suscitato dallo straniero. La figura di Enrico per le dame è come una semplice parola «das man fast überhört» e che solo grazie alla distanza si apre infine in fiore, disvelando il proprio senso alla persona che l'ha accolta.

Si tratta proprio di ciò che era accaduto allo stesso Enrico nel primo capitolo: egli aveva avuto bisogno di frapporre una distanza temporale all'incontro con lo straniero, ripensando ai suoi discorsi solo la sera, una volta a letto. Landolfi resta sintatticamente più vicino all'originale mantenendo la relativa che viene resa con «cui non si fa quasi attenzione». La sua scelta è in questo caso decisamente più esplicita di quella di Pisaneschi (che invece anticipa «appena udita» nella frase precedente) e sottolinea l'esistenza della scansione temporale che caratterizza l'effetto dello straniero: esiste una prima fase in cui la semplice parola viene sentita, ma non ci si fa quasi attenzione; ed esiste un dopo, in cui l'apparente insignificanza della semplice parola dischiude il proprio senso proprio come un bocciolo si dispiega in fiore.¹²¹ A questa divisione dei piani Landolfi riserva una spiccata attenzione terminologica, come si nota anche dall'uso di una coppia di opposti non presente nell'originale, ottenuta con l'introduzione di «in vista di» (non presente nell'originale) opposto all'«invisibile» che traduce «unscheinbar».

Ancora a proposito dell'aderenza al testo originale, nell'ultima frase della citazione riportata si può notare come Landolfi cerchi un modo di rispettare il ritmo della frase tedesca «Man besinnt sich nun genauer auf den Unbekannten, und ahndet und ahndet, [...]». Là dove Pisaneschi si limita a volgere la ripetizione in anafora («e si immagina e si fantastica»), la soluzione di Landolfi è quella di cambiare il soggetto della frase per utilizzare il verbo «presentire» e poterlo ripetere: «Si ripensa meglio allo straniero, il cuore presente, presente [...]». Landolfi preferisce dunque aggiungere un

¹²¹ L'immagine novalisiana del senso che si dischiude dalla parole come il fiore dal bocciolo avrà una fortuna sotterranea nel Novecento, e diventerà celebre nella sua ripresa benjaminiana, cfr. Walter Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, p. 420: «Das Wort „entfaltet“ ist aber doppelsinnig. Entfaltet sich die Knospe zur Blüte, so entfaltet sich das aus Papier gekniffte Boot, das man Kindern zu machen beibringt, zum glatten Blatt. Und diese zweite Art „Entfaltung“ ist der Parabel eigentlich angemessen, des Lesers Vergnügen, sie zu glätten, so daß ihre Bedeutung auf der flachen Hand liegt. Kafkas Parabeln entfalten sich aber im ersten Sinne; nämlich wie die Knospe zur Blüte wird»; trad. it. di Renato Solmi in Walter Benjamin, *Franz Kafka. Nel decennale dalla morte*, in *Opere complete, Franz Kafka. Nel decennale dalla morte*, in *Opere complete. Scritti 1934-1937*, vol. VI, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2004, p. 137: «Ma il verbo “dispiegare” ha un doppio senso. Se il bocciolo si dispiega nel fiore, il bastimento di carta, che si insegna a fare ai bambini, si “dispiega” in un foglio liscio. E questo secondo tipo di “spiegazione” è propriamente adeguato alla parabola, al piacere del lettore di stenderla, finché il suo significato sia del tutto “piano”. Ma le parabole di Kafka si dispiegano nel primo senso, e cioè come il bocciolo diventa fiore».

elemento nuovo assente nel testo tedesco («il cuore»), per poter preservare la ripetizione.

2.2.1.4. «Queste profonde cose di sopratterra»

Si è notato come alcune scelte lessicali di Landolfi sembrano motivate dall'interpretazione generale della poetica novalisiana nel romanzo: per esempio nel caso precedente in cui l'aggiunta di una coppia di opposti serviva a dar risalto alla scansione temporale. Nel quinto capitolo, che si svolge all'insegna del mondo sotterraneo, si può vedere nuovamente all'opera questo procedimento. A parlare è il minatore, protagonista indiscusso del capitolo, che racconta la propria vita e il valore dell'esperienza sotterranea:

Sein einsames Geschäft **sondert** ihn **vom Tage** und dem Umgange mit Menschen einen großen Theil seines Lebens **ab**. Er gewöhnt sich nicht zu einer stumpfen Gleichgültigkeit gegen **diese überirdischen tiefsinnigen Dinge** und behält die kindliche Stimmung, in der ihm alles **mit seinem eigenthümlichsten Geiste** und **in seiner ursprünglichen bunten Wunderbarkeit** erscheint. (HN, p. 245)¹²²

Il suo solitario lavoro **lo strania** per una gran parte della sua vita **dalla luce del giorno** e dal commercio cogli uomini. Pure egli non s'abituava a una ottusa indifferenza verso **queste profonde cose di sopratterra**, e conserva la sua vena infantile, per cui tutto gli appare **nel suo spirito più profondo** e **nel suo vivace incanto originario**. (EL, p. 72)

Il suo lavoro solitario **lo tiene lontano** per una gran parte della sua vita **dalla luce del giorno** e dal rapporto con gli uomini. Ma egli non si abitua a una fredda insensibilità per **queste profonde cose soprannaturali**, e conserva la sua anima infantile, cui tutto appare **nella sua cara meraviglia originaria**. (EP, p. 98)

Landolfi sceglie di rendere il verbo tedesco «absondern» con l'italiano «straniare», che in effetti è indicato nel Tommaseo-Bellini come non usato equivalente di «allontanare, alienare», quindi un adeguato traduttore di «absondern». Ma il valore aggiunto di questa specifica scelta terminologica è quello di collegare con un richiamo lessicale questo passo a tutti gli innumerevoli precedenti e successivi che nel romanzo affrontano il tema dello straniero. Come l'incontro con lo straniero aveva risvegliato Enrico dalla propria quotidianità e messo di fatto in moto il romanzo, così il lavoro

¹²² Il passo non è riportato nell'anonimo.

strania il minatore dal mondo, permettendogli di vedere la propria vita quotidiana con nuovi occhi.

Più avanti Landolfi (come già Pisaneschi) ritiene di dover aggiungere la specificazione «dalla luce del giorno» traducendo il tedesco «vom Tage», ma nonostante questo continua ad attenersi ai principi già riscontrati, mettendo in atto frequenti anteposizioni dell'aggettivo al sostantivo («solitario lavoro», «ottusa indifferenza», «profonde cose», «vivace incanto»), o ripristinando alcuni passaggi non inclusi da Pisaneschi. La traduttrice infatti semplificava «mit seinem eigenthümlichsten Geiste» e «in seiner ursprünglichen bunten Wunderbarkeit» rendendoli solamente con «nella sua cara meravigliosità originaria»; Landolfi invece mantiene entrambi i sintagmi («nel suo spirito più profondo e nel suo vivace incanto originario»), anche se in questo modo aggiunge di nuovo una ripetizione non presente nell'originale scegliendo di tradurre l'«eigenthümlichsten» con «il più profondo».

Particolarmente significativo è il fatto che in questo brano l'interpretazione di Pisaneschi e quella di Landolfi sembrano divergere: per Pisaneschi la «fredda insensibilità» che il minatore evita sarebbe relativa alle «profonde cose soprannaturali», dunque si suppone a ciò che egli incontra sotto terra durante le sue peregrinazioni, che quasi vengono a assumere un carattere soprannaturale in virtù della propria «meravigliosità». Per Landolfi al contrario, l'«ottusa indifferenza» da cui il minatore si libera è relativa al momento che segue il suo viaggio, quando cioè egli esce dalla miniera ritrovandosi di nuovo davanti alle «profonde cose di sopraterra», ovvero il nostro mondo di superficie (profondo dunque in senso lato e non perché si trovi in profondità), che può ora vedere in tutto il suo originario incanto.

L'equivoco si basa sulla possibilità di leggere «überirdisch» come contrario di «irdisch» (è il caso di Pisaneschi) oppure di «unterirdisch»¹²³ (Landolfi), ma chiaramente questa scelta di Landolfi si basa anche sull'interpretazione generale del tema dello straniero, come già notato. Si tornerà più avanti sul valore della «kindliche Stimmung» (che Landolfi rende con «vena infantile», aggiungendo al brano un'ulteriore metafora mineralogica) e sulle riprese landolfiane di questo tema

¹²³ Entrambe le interpretazioni trovano conferma nel *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, consultabile al sito <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=ueberirdisch>.

nell'opera. Per il momento è utile notare solamente come l'esperienza della miniera sembra capace di rendere l'uomo straniero al mondo di «sovraterra», e in questo risiede il suo valore salvifico e conoscitivo.

2.2.1.5. «Un libro scritto in una lingua straniera»

Nello stesso capitolo emerge chiaramente un'ulteriore caratteristica della traduzione landolfiana. Si tratta del celebre passo del «libro nel libro», un momento rivelativo della struttura del romanzo, che suscita lo stupore del lettore precipitandolo in una sorta di *mise en abyme*:

Endlich fiel ihm ein Buch in die Hände, das in einer fremden Sprache geschrieben war, die ihm einige **Ähnlichkeit** mit Lateinischen und Italienischen zu haben schien. Er hätte sehnlichst gewünscht, die Sprache zu kennen, denn das Buch gefiel ihm vorzüglich ohne daß er eine Sylbe davon verstand. Es hatte keinen Titel, doch fand er noch beym Suchen einige **Bilder**. Sie dünkten ihm **ganz wunderbar bekannt**, und wie er recht zusah entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich **kenntlich** unter den **Figuren**. Er erschreck und glaubte zu träumen, **aber beym wiederhohnten Ansehn** konnte er nicht mehr an der vollkommenen **Ähnlichkeit** zweifeln. (HN, p. 264)

Finalmente gli venne alle mani un libro scritto in una lingua straniera che gli parve aver qualche **somiglianza** col latino e coll'italiano. Avrebbe ardentemente voluto conoscere quella lingua, poichè il libro gli piaceva oltre ogni dire, pur senza che ne capisse una sillaba. Non aveva titolo, ma cercando vi trovò alcune **figure**. Esse gli sembrarono **inesplicabilmente note** e, come guardò meglio, scoprì la sua propria immagine, perfettamente **riconoscibile** fra le altre **figure**. Si spaventò e pensò di sognare, **ma a un ripetuto esame** non poté più dubitare della perfetta **rassomiglianza**. (EL, p. 93)

Finalmente gli venne alle mani un libro, scritto in lingua straniera, e che gli parve di aver **somiglianza** col latino o coll'italiano. Avrebbe ardentemente desiderato di conoscere la lingua, perchè il libro gli piacque in modo straordinario, sebbene non ne capisse neppure una sillaba. Non aveva nessun titolo, ma, ricercando, vi trovò alcune **figure**. Gli sembrava, **cosa strana**, che fossero note; e poi, riguardando attentamente scoprì fra le altre la sua propria **figura**, bene riconoscibile! Stupì e credè di sognare: ma riguardando più volte non poté più dubitare della completa **somiglianza**. (EP, p. 125)

Infine ebbe tra le mani un libro scritto in una lingua straniera che gli parve essere assai **analoga** col latino e l'italiano. **Oh!** come avrebbe desiderato conoscere questa lingua, giacchè il libro lo seduceva infinitamente anche se non ne comprendeva una sillaba. Non aveva titolo; ma, cercando, trovò qualche **immagine**. **Strane cose!** Gli pareva di averle già viste; **e meglio ancora**, guardando più attentamente, scoprì tra le **figure** quasi riconoscibili... **la sua stessa!** Ne fu spaventato. Credendo aver sognato, la guardò nuovamente, ma gli fu impossibile dubitare di fronte alla perfetta **somiglianza**. (EA, p. 78)

In questo caso si può notare come Landolfi introduca al solito una ripetizione non presente in tedesco («figure/figure» a tradurre «Bilder/Figuren») ma compensi eliminando quella di «Ähnlichkeit» («somiglianza/rassomiglianza»). Dal punto di vista della resa generale in italiano, questa scena è però particolarmente significativa se confrontata con le altre due traduzioni. Soprattutto nell'anonimo, ma anche in Pisaneschi, la scoperta di Enrico viene infatti enfatizzata grazie all'uso di una punteggiatura incalzante che spezza la pacata struttura sintattica del tedesco (due punti, puntini di sospensione, punti esclamativi). L'anonimo inoltre non perde occasione di aumentare l'effetto sorpresa aggiungendo alcune esclamazioni («Oh!», «Strane cose!»). È qui particolarmente evidente la distanza tra la traduzione dell'anonimo e quella di Landolfi, poiché laddove il primo mette in atto, per rendere l'effetto sorpresa del testo, procedimenti che si sarebbe tentati di definire da “romanzo d'appendice”, Landolfi riproduce nel suo testo lo stile piano e non marcato usato da Novalis nonostante l'eccezionalità dell'evento descritto.

A questo proposito, del resto, è necessario notare che l'interpretazione di Landolfi sembra cogliere nel segno proprio uno degli aspetti più interessanti del romanzo novalisiano. La scena della profezia per immagini osservata dal protagonista – che vi si riconosce –, ben lungi dall'essere una semplice strategia narrativa ad effetto, è in realtà un *topos* che ha precedenti illustri ben documentati proprio nella materia cavalleresca medievale da cui Novalis trae l'ispirazione per il romanzo. Si ricorda qui brevemente, per esempio, il canto XXXIII dell'*Orlando furioso*, in cui Bradamante presso la Rocca di Tristano osserva gli affreschi che ritraggono le future guerre:

*Quel signor disse lor: – Vo' che sappiate,
che de le guerre che son qui ritratte,
fin al dí d'oggi poche ne son state;
e son prima dipinte, che sian fatte.
Chi l'ha dipinte, ancor l'ha indovinate.*¹²⁴

Novalis è ben consapevole di ciò, e l'accento rivolto al lettore sul libro scritto in «una lingua straniera che gli parve aver qualche somiglianza col latino e coll'italiano» potrebbe rivelarsi un indizio in tal senso. Detto questo, il *topos* cavalleresco viene

¹²⁴ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Elio Vittorini, Einaudi, Torino 1950, vol. II, p. 43.

accolto nella prosa di Novalis senza soluzione di continuità e l'abilità dell'autore sta proprio nel mimetizzare questa tessera antica ponendola a suggello della struttura circolare dell'opera, caratteristica invece prettamente romantica e novalisiana. Tutto ciò nella traduzione di Landolfi viene ulteriormente sottolineato, mentre l'enfasi sintattica e tipografica offerta dalle altre due traduzioni non pare comprendere in pieno l'operazione.

2.2.1.6. «Come in quel sogno»

È possibile avere una conferma dell'intenzione di Landolfi di sottolineare la struttura ricorsiva del romanzo attraverso l'analisi di un delicato passaggio contenuto nel capitolo sesto.

Il viaggio è finito: Enrico e la madre sono ad Augusta e hanno preso parte alla festa e conosciuto il poeta Klingsohr e sua figlia Matilde, di cui Enrico si è presto innamorato. Si riproduce ancora una volta la circostanza da cui il romanzo aveva preso avvio: Enrico non riesce a dormire e stavolta a ispirare le sue elucubrazioni non è lo straniero, bensì la donna amata, che egli sovrappone esplicitamente al ricordo del primo sogno:

Ist mir nicht zu Muthe wie in jedem Träume, beym Anblick der blauen Blume? Welcher **sonderbare Zusammenhand** ist zwischen Mathilden und dier Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es was Mathildens himmlischen Gesicht, und nun erinnere ich mich auch, es in jenem Buche gesehn zu habe. **Aber warum hat es dort mein Herz nicht so bewegt? O! sie** ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters. (HN, p. 264)

«Non è forse per me come in quel sogno, alla vista del fiore azzurro? Che **portentosa relazione** c'è fra Matilde e quel fiore? Quel volto che si protendeva a me dal calice era il divino volto di Matilde, e ora mi ricordo di averlo visto nel libro del romito. **Ma perché allora non commosse tanto il mio cuore? Oh! ella** è il visibile spirito del canto, una degna figlia di suo padre. (EL, p. 108)

«Non mi sento come in quel sogno, alla vista del fiore azzurro? Che **strano rapporto** c'è fra Matilde e questo fiore? Quel viso che si curvava verso di me dal calice era il volto celestiale di Matilde e or mi ricordo anche di averlo visto in quel libro. **Ma perché allora non ha così commosso il mio cuore? Oh, ella** è lo spirito visibile del canto, una figlia degna di suo padre. (EP, vol. II, p. 16)

— Non è forse in me lo stesso sentimento che provai nel sogno del Fiore Bleu? Che **strana coincidenza** lega Matilde a questo fiore? Ma, il viso che dal calice si inclinava verso di me, è il suo, è il viso celestiale di Matilde! Ed ecco che ora mi ricordo anche di

averlo visto sul libro... **Perché dunque il mio cuore non fu commosso? Oh essa** è lo spirito visibile del Canto, la degna figlia di suo padre. (EA, p. 93)

La circolarità del romanzo è chiara già in queste poche righe che precedono il terzo sogno, il quale sarà a sua volta premonizione degli accadimenti romanzeschi. Proprio come la «semplice parola di uno sconosciuto», che rivelava il suo potere straniante solo in un secondo momento, anche il volto di Matilde non si svela immediatamente per ciò che è: solo ora, nel ricordo, esso è chiaramente «visibile».

Si possono rintracciare anche qui le solite caratteristiche del tradurre landolfiano: inversioni, mantenimento della punteggiatura originale (e della lettera minuscola dopo il punto esclamativo), generale aderenza sintattica, fatta eccezione per l'introduzione della spiegazione «nel libro *del romito*» (corsivo mio), assente in originale. È bene però notare anche che l'autore sceglie di tradurre «sonderbar» con «portentoso», quando non pare esserci alcuna ragione per evitare altri termini come «strano», «particolare», o simili. Questa scelta tuttavia induce il lettore attento a cogliere più prontamente la circolarità insita nel romanzo, poiché introduce un collegamento infratestuale con le precedenti riflessioni che riguardavano le «passioni per il fiore», che in tedesco erano semplicemente «seltsam», e che per Landolfi, anche là, erano «portentose».

2.2.2. *Un lessico portentoso*

Si è cercato di mostrare come la traduzione dell'*Heinrich* confermi quanto detto da Landolfi riguardo alle proprie scelte traduttive. Rileggendo rapidamente i passi analizzati fin qui è chiaro però che la volontà di aderire al testo originale non esaurisce affatto una descrizione dell'atteggiamento traduttivo di Landolfi, e tale rilievo non può non accompagnarsi a una descrizione dell'aspetto più eversivo delle sue scelte, che è con buona probabilità anche la caratteristica più appariscente per il lettore, ovvero la particolarità dell'impasto lessicale. Non si tratta di pochi casi isolati: le occorrenze arcaiche o rare sono ampiamente diffuse nel testo, e sono in esso distribuite in modo piuttosto omogeneo, tanto da poter essere lette come il risultato di una scelta metodologica consapevole.

Per dare conto della vastità del fenomeno, si propone di seguito una tavola sinottica che riassume le più significative soluzioni marcate tratte da diversi capitoli dell'*Enrico* di Landolfi (arcaismi, toscanismi, scelte rare), ponendole in un confronto diretto con l'originale e con le proposte dei due traduttori precedenti.

<i>Originale</i>	<i>Landolfi</i>	<i>Pisaneschi</i>	<i>Anonimo</i>
Capitolo primo			
ich glaubte ich wäre wahnsinnig (p. 195)	crederei d'avere il farnetico (p. 15)	potrei credere di essere fuori di me (p. 23)	crederei di esser pazzo (p. 11)
bekannter Springquell (p. 196)	manifesto polla (p. 17)	nota sorgente (p. 25)	famigliare /
eine Wolke des Abendroths	una nuvola occidua	nuvola nel tramonto (p. 26)	le nubi del porporino tramonto
Träume sind Schäume (p. 198)	i sogni sono fole (p. 18)	i sogni sono menzogne (p. 28)	sogni, menzogne (p. 15)
aufgethaut (p. 199)	didiacciato (p. 20)	risvegliato (p. 30)	svegliato (p. 17)
floß ich über Gewühl (p. 200)	riboccavo ridda (p. 21)	sovrabbondavo folla (p. 32)	ero pieno quantità (p. 18)
Capitolo secondo			
Alterthum (p. 203)	vetustà (p. 25)	antichità (p. 36)	antichità (p. 24)
unterirdischen und überirdischen (p. 204)	sotterra e sovratterra (p. 25)	fertili e più ricche di tesori nascosti (p. 37)	tanto alla superficie che nel sottosuolo (p. 25)
unwirthlichen Urgebirgen	inospiti rupi	roccie [<i>sic</i>] inospitali	antichi picchi [...] inospitali
kunstreichen Weltalter und also	epoca culta epperò [conclusivo]	secolo / e così	secolo artistico così
glaubte zu müssen (p. 205)	divisando (p. 27)	pensò di poterlo (p. 39)	credette bene (p. 27)
Capitolo terzo			
ehemalige (p. 214)	pristini (p. 39)	antichi (p. 55)	antico (p. 39)
lange (p. 215)	di lunga mano (p. 42)	da molto tempo (p. 58)	da molto tempo (p. 42)
Die Höhle (p. 220)	speco (p. 46)	caverna (p. 64)	caverna (p. 46)
Moose	musco	muschio	muschio
Reisenrn	sarmenti	rami	rami
Rieseln	sgrondo	torrente	fonte
aufheiternde	allegante	lieto (p. 65)	dolce
Capitolo quarto			
die mindeste Unterbrechung (p. 229)	la menoma interruzione (p. 55)	la minima interruzione (p. 75)	il minimo incidente (p. 55)
den gefüllten Becher (p. 230)	il nappo ricolmo (p. 56)	il bicchiere ricolmo (p. 76)	far baldoria (p. 56)
lärmenden Genossen tapfer	chiassosi convivi bravamente	chiassosi amici in gran copia (p. 77)	rumorosi compagni /
prächtiger Schwert (p. 231)	ricco brando (p. 57)	spada lucente	ricca scimitarra (p. 56)
vaterländischen Wein (p. 231)	un vino nostrale	il vino della nostra patria	il vino della patria (p. 57)

Niedrungen/Tiefe (p. 234)	forre/a (p. 60)	valloni /fondi (p. 81)	/
Thräne (p. 236)	lagrime (p. 62)	lagrime (p. 84)	lacrime (p. 60)
ein Pfand eures	arra del vostro ricordo	pegno del vostro	un ricordo
Andenken (p. 238)	(p. 65)	ricordo (p. 87)	

Capitolo quinto

Sein einsames Geschäft sondert ihn [...] ab	il suo solitario lavoro lo strania (p. 72)	il suo lavoro solitario lo tiene lontano	/
---	--	--	---

Capitolo nono

Strafrede (p. 294)	romanzina (p. 128)	predicozzo (p. 42)	paternale (p. 115)
Stäbchen (p. 294)	verghetta (p. 128)	bacchetta (p. 42)	bacchetta (p. 115)
überdrüssig (p. 295)	noiato (p. 128)	sazio (p. 43)	si stancò (p. 115)
Fund (p. 295)	trovato (p. 128)	trovato (p. 43)	scoperta (p. 116)
ein Dorn im Auge (p. 296)	come un pruno in un occhio (p. 130)	come una spina in un occhio (p. 44)	come una spina nell'occhio (p. 118)
schwäng (p. 303)	prillava (p. 137) ¹²⁵	oscillava (p. 53)	girava (p. 125)
Behändigkeit (p. 303)	prestezza (p. 137)	agilità (p. 53)	rapidità (p. 125)
mit verbißner Wuth (p. 304)	furore ringozzato (p. 138)	con rabbia e con sdegno (p. 54)	invaso da una collera mal contenuta (p. 126)
Wocken/Wokken (p. 302 e 304)	penneccho/i (p. 136 e 138)	conocchia/e (p. 54 e 56)	arcolaio/rocche (p. 125 e 127)
naserümpfend (p. 304)	con una smusata (p. 138)	arricciando il naso (p. 54)	/

Se alcune di queste scelte possono essere spiegate con la volontà di dare alla traduzione un “effetto di antico”, ovvero di situare il testo in un registro stilistico alto che riproduce quello originale, adeguandosi a rendere di volta in volta le particolarità del testo di partenza, in molti casi, tuttavia, tale interpretazione non sembra cogliere il punto. Landolfi infatti si discosta insistentemente dall’italiano letterario standard¹²⁶ e inserisce le sue scelte marcate anche in luoghi del testo cui non corrispondono equivalenti altrettanto marcati in tedesco, come nel caso della descrizione della natura nel capitolo terzo, in cui compaiono termini come «speco», «musco», «sarmenti» e «sgrondo» per tradurre i comuni termini tedeschi. Altri casi particolarmente

¹²⁵ Si veda anche Lorenzo Bianchi che consiglia nelle sue note «prilla» come traduttore di «herumspringt», Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, cit., nota 64, p. 136.

¹²⁶ Con «italiano letterario standard» si intende qui una lingua non marcata, ma si vedano le ambiguità e problematicità della definizione in Beccaria, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, cit., p. 727: «Nell’uso più corrente si intende una varietà di lingua parlata in modo uniforme e sostanzialmente indifferenziato dall’intera comunità linguistica. La definizione pone qualche problema, in quanto muove dal postulato che si tratti di “una varietà”, vale a dire di una delle diverse modalità (stilistiche, diatopiche, diastratiche, ecc.) in cui la lingua si manifesta. In tale prospettiva lo s dovrà definirsi per la sua “non marcatezza”, il che porta a concludere che possono darsi lingue (l’italiano sembra attualmente una di queste) prive di una varietà s, essendo tutte le loro varietà connotate socialmente o regionalmente o diacronicamente o diamesicamente».

significativi si possono osservare nei brani citati in precedenza, come in quello tratto dal primo capitolo, dove Landolfi traduceva «Ich glaubte ich wäre wahnsinnig» con l'espressione marcata «crederei d'avere il farnetico». Anche la scelta dell'aggettivo «portentoso», è da considerarsi come marcata, poiché, come si è visto, esso ricorre in svariati passi del romanzo (come traduce di «seltsam»,¹²⁷ «sonderbar»,¹²⁸ e – come più naturale – di «wunderbar»,¹²⁹) e può valere come intervento interpretativo forte nei confronti dell'originale.

A chi voglia comprendere la poetica traduttiva di Landolfi non può dunque sfuggire che la scelta di un lessico così marcato (arcaico, toscaneggiante e ricercato) è apparentemente in contrasto con quanto detto fin qui riguardo alla volontà di aderire al testo originale. Prima di cercare di trarre una conclusione da questi rilievi, è bene però verificare che non si tratti di un atteggiamento che Landolfi adotta soltanto nel caso di Novalis, poiché se così fosse la scelta si potrebbe effettivamente spiegare con la semplice volontà di «restituire quell'elemento impalpabile, di 'atmosfera', che è l'essenza di ogni scrittura, e di quella romantica più di ogni altra».¹³⁰

2.2.3. Landolfi traduttore di fiabe

Per il momento si sono tenute da parte le traduzioni delle fiabe dei Grimm, concentrandosi sul più corposo e impegnativo lavoro da Novalis. È utile però a questo punto confrontare tali risultati preliminari con ciò che accade nelle fiabe, un genere di per sé fortemente caratterizzato dal punto di vista stilistico.

Le sette fiabe scelte per *Germanica* sono pronte il 23 giugno del 1941, data in cui Landolfi le spedisce a Traverso per avere un suo riscontro. L'originale tedesco di riferimento è la raccolta completa in tre volumi di Reclam, in una ristampa del 1939,¹³¹ che mette a testo l'«Augabe letzter Hand» del 1857 – la settima edizione, esito di quasi

¹²⁷ EL, p. 81: «un *portentoso* regno sotterraneo».

¹²⁸ Ivi, p. 108: «che *portentosa* relazione c'è tra Matilde e quel fiore?».

¹²⁹ *Ibid.*: «In *portentosi* sogni confluivano i pensieri della sua anima».

¹³⁰ A. Landolfi, *Il malinteso felice*, cit., p. 462.

¹³¹ I. Landolfi, *Nota al testo*, cit., p. 74.

cinquant'anni di riscritture e revisioni dei Grimm.¹³² Le fiabe scelte dall'autore appartengono al primo volume – *Rotkäppchen* (n. 26), *Das Mädchen ohne Hände* (n. 31), *Läuschen und Flöhchen* (n. 30), *Dornröschen* (n. 50), *Einsenhans* (n. 136) – al secondo – *Sternthaler* (n. 153) – e al terzo – *Der Mond* (n. 175). Della celeberrima raccolta dei Grimm esistevano molte traduzioni precedenti,¹³³ generalmente parziali, e Landolfi mostra di esserne a conoscenza. Per evitare confusioni raccomanda a Traverso particolare attenzione sui titoli: «Bada, a questo proposito che il titolo del primo deve essere appunto Fiordirovo o Fiordipruno (come già il Bianchi) e non Rosaspina, è facilmente dimostrabile».¹³⁴ Landolfi si riferisce probabilmente qui a Lorenzo Bianchi (1889-1960), traduttore e professore di letteratura tedesca all'università di Bologna che nel 1929 aveva curato un'edizione in tedesco di una selezione di fiabe dei Grimm con introduzione (sua, in tedesco) e note in italiano.¹³⁵ In esse vengono tradotti alcuni termini arcaici o popolari e si spiegano titoli ed espressioni particolari. Nel caso della fiaba in questione scrive Bianchi:

Fior di Pruno [...]. *Dornrose* significa propriamente *rosa di macchia* (*Hagedornrose* o *Heckenrose*, *Rosa canina*). Come nella natura dalle siepi di pruni spunta graziosamente la rosa selvatica, così qui nella fiaba la leggiadra principessina, simile ad una rosa in fiore, dorme nel grande intrico di spini che avvolge il castello incantato e ne sorge al bacio del principe liberatore.¹³⁶

L'autorità del germanista serve a Landolfi per giustificare la scelta traduttiva con cui si discosta dal più comune «Rosaspina» usato da Fanny Vanzi Mussini nell'edizione

¹³² Sulla storia editoriale delle diverse versioni delle fiabe cfr. Camilla Miglio, *Lo strano caso delle "storie sommerse" dei fratelli Grimm*, «Tradurre» 8, 2015; Jack Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, trad. it. di Bianca Lazzaro, Donzelli, Roma 2012; Heinz Rölleke (hrsg.), *Märchen aus dem Nachlass der Brüder Grimm*, 5. verbesserte und ergänzte Auflage, Trier, WVT, 2001.

¹³³ Un elenco completo delle traduzioni italiane dal 1875 al 1980 è presente in Giorgio Cusatelli, *Die Bruder Grimm in Italien*, «Brüder Grimm Gedenken», Bd. III, N.G. Elvert Verlag, Marburg 1981, p. 327.

¹³⁴ Lettera del 23 giugno 1941.

¹³⁵ L'ipotesi che Landolfi, con «il Bianchi» si riferisca a Franco Bianchi traduttore della selezione di fiabe contenuta in Grimm, *Fiabe*, Sonzogno, Milano 1912 («Biblioteca Universale», 429), avanzata in Malagoli, *Il manoscritto volante*, cit., p. 187, potrebbe essere ugualmente valida poiché entrambi i Bianchi propendono per tradurre «Fior di pruno» o «Fior-di-pruno». Neanche la selezione delle fiabe si rivela dirimente nella comprensione del riferimento di Landolfi, poiché sia in Franco Bianchi sia in Lorenzo Bianchi solo tre fiabe (e non le stesse) coincidono con la selezione di Landolfi. In Lorenzo Bianchi compaiono infatti *Sternthaler*, *Rotkäppchen* e *Dornröschen*.

¹³⁶ Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, scelta, introduzione e note di Lorenzo Bianchi, Apollo, Bologna 1927, in cui si legge in una nota, p. 132.

del 1897 che era ancora tra le più diffuse all'epoca (la quale comprendeva una scelta di 50 «novelle»),¹³⁷ ma d'altra parte era stata accolta già in precedenza da un altro mediatore, il traduttore Franco Bianchi che nel 1912 aveva curato una selezione di 23 «fiabe».¹³⁸ Anche se Landolfi pare riferirsi al più autorevole Lorenzo quando cita «il Bianchi», dal confronto di alcune scelte traduttive sembra decisamente probabile che avesse letto anche le traduzioni del secondo.

Nell'accostarsi a questi testi è bene considerare che si ha a che fare un genere molto diverso da quello del romanzo romantico, non tanto (o non solo) per la misura e lo stile utilizzati, ma soprattutto dal punto di vista della ricezione, che, come si è visto nel primo capitolo, è un fattore essenziale nella scelta del tipo di traduttore e nell'adeguamento a norme traduttive considerate legittime.

Infatti, se Novalis – e con lui la maggior parte degli altri autori tradotti da Landolfi – appartiene senza dubbio in Italia all'ambito della letteratura canonica, avendo conosciuto già una prima ricezione in ambiente vociano, le fiabe dei Grimm, al contrario, sono considerate almeno fino al dopoguerra, come semplice letteratura per l'infanzia (un sottosistema che quasi sempre occupa una posizione secondaria all'interno del campo letterario, come ricorda Even-Zohar¹³⁹), e come tali sono trattate: le edizioni non sono integrali, talvolta non riportano nemmeno il nome del traduttore, spesso vengono omessi i passaggi considerati “pericolosi”, o integrati quelli oscuri. Il primo periodo della ricezione italiana fu infatti caratterizzato da una spiccata italianizzazione, e dalla volontà di ricondurre le fiabe a un registro narrativo giocoso e infantile, secondo i dettami della pedagogia piccolo-borghese.¹⁴⁰

¹³⁷ Jakob e Wilhelm Grimm, *50 novelle per i bambini e per le famiglie*, trad. it. di Fanny Vanzi Mussini, Hoepli, Milano 1897.

¹³⁸ Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, a cura di Franco Bianchi, Sonzogno, Milano 1912.

¹³⁹ Even-Zohar, *Paper in Historical Poetics*, cit., p. 19 e sg.

¹⁴⁰ Cusatelli, *Die Brüder Grimm und Italien*, cit., p. 359: «Was die Übersetzung betrifft, so kann man ungefähr zwei Perioden unterscheiden. Die erste, die bis zum letzten Krieg dauerte, war von eine ausgeprägten Italianisierung nach den Prinzipien der herrschenden Purismus gekennzeichnet [...], zudem von der Tendenz zum kindischen Tändeln des Erzähltons, einer Tendenz, die Erzeugnis und Folge kleinbürgerlicher Pädagogik war»; «Per quanto riguarda la traduzione si possono a grandi linee differenziare due periodi. Il primo, durato fino all'ultima guerra, fu caratterizzato da una italianizzazione accentuata dai principi del purismo imperante [...], e per di più dalla tendenza al registro giocoso e infantile del tono narrativo, una tendenza che è prodotto e conseguenza della pedagogia piccolo-borghese» (trad. mia).

Per di più la presenza dei Grimm in Italia era un fenomeno relativamente nuovo, poiché il loro ingresso avviene in ritardo rispetto a ciò che accade nel resto d'Europa. Si noti infatti come le raccolte di fiabe, apparse tra il 1812 e il 1815, siano immediatamente tradotte in danese (1816), inglese (1823), in francese (1830) e in russo (1864), mentre in Italia bisogna attendere la fine del secolo (1897).¹⁴¹ I motivi sarebbero da individuare da un lato nell'assenza, prima dell'unità nazionale, di un vero interesse (e di un mercato) per la letteratura dell'infanzia, ma dall'altro, come è stato sostenuto, dalla mancanza di una vera e propria *Romantik* italiana interessata a costruire un discorso intorno alla fiaba e mitizzarla in quanto «Urgrund aller Poesie». Non stupisce allora che proprio Landolfi, attento lettore di testi romantici francesi, tedeschi e russi, apparisse come il traduttore più adatto nell'ottica di favorire un'inversione di tendenza. In questo senso l'operazione di *Germanica* è pionieristica,¹⁴² se è vero che – come vuole la periodizzazione corrente – il punto di svolta nella storia della ricezione dei Grimm è da situare solo dopo il '45.¹⁴³

Per un atteggiamento filologico-scientifico e dunque per un'edizione integrale affiancata dall'attento lavoro di un etnologo bisognerà attendere il 1951, ma già nelle sette fiabe di *Germanica* si riscontra una profonda rivalutazione e riabilitazione di questi testi dal punto di vista del loro valore artistico: in primo luogo perché il Landolfi traduttore sembra utilizzare, come si vedrà, la stessa attenzione e le stesse strategie traduttive dedicate a Novalis. In secondo luogo – e di ciò si tratterà più a fondo nel capitolo successivo – perché spunti, personaggi e motivi delle fiabe saranno riutilizzati dal Landolfi autore in vari momenti della propria opera.

È utile a questo proposito ricordare che non solo Landolfi è pienamente consapevole di tutto ciò, ma gli appare lampante il processo per cui «di tutti i tempi la

¹⁴¹ Dieter Richter, *Der Weg über die Alpen. Zur Geschichte der Aufnahme italienischer Märchen in Deutschland und deutscher Märchen in Italien*, «Studi germanici», 1, 2012, p. 52.

¹⁴² Fu Vittorini, come già è stato accennato, a spingere Traverso in questa direzione. Egli stesso, dopo il suo passaggio a Einaudi nel 1951 collaborerà alla prima edizione completa dei Grimm con la cura di Giuseppe Cocchiara e nella traduzione di Clara Bovero: *Fratelli Grimm, Le fiabe del focolare*, Einaudi, Torino 1951.

¹⁴³ Cusatelli, *Die Brüder Grimm und Italien*, cit., p. 359: «Die zweite Periode, nach 1945, erscheint [...] aufmerksamer für die unterschiedlichen Schichten der Texte und deshalb respektvoller gegenüber geschichtlich und ideologisch echter Milieuschilderung, kurz gesagt: wissenschaftlich»; «Il secondo periodo, dopo il 1945, appare più attento ai diversi strati del testo e perciò più rispettoso della reale descrizione d'ambiente dal punto di vista storico e ideologico, in breve: più scientifico» (trad. mia).

letteratura qualificata ha di fatto attinto al cosiddetto ricco fondo popolare».¹⁴⁴ È del 1953, nella recensione al volume einaudiano *Antiche fiabe russe*, la sua riflessione sui rapporti fra «poetica minore» e «maggiore», categorie landolfiane che sembrano sovrapponibili a quelle di sistema secondario e primario. Secondo l'autore il passaggio dall'uno all'altro avviene in «particolari momenti» storici, in seguito all'interesse di «qualche mente eccelsa e sintetica» capace di conferire al canone minore una «dignità d'arte».¹⁴⁵ Le motivazioni che a dire di Landolfi concorrono all'evento sono diverse:

sazietà dei vecchi schemi, bisogno periodico di abbeverarsi alle pure fonti (o come ancora si chiamarono) e prevalentemente, checché se ne dicesse da coloro che in quell'abbeverata cercarono appunto la salvezza dalla letteratura, interessi linguistici. Invero codesti lavacri sono [...] nella maggior parte dei casi illusori e non rappresentano che un ruzzolare d'una retorica in un'altra, ma tant'è.¹⁴⁶

A parte la clausola che allude all'impossibilità di salvarsi *dalla* retorica (e al contempo *dalla letteratura*), tipica della poetica landolfiana a partire dagli anni Cinquanta, qui è significativo come sia «prevalentemente» un interesse linguistico, oltre che una sazietà dei vecchi schemi, a muovere la letteratura qualificata verso questo genere popolare. Landolfi sta parlando principalmente di Puškin, ma si vedrà che, come spesso accade, le stesse affermazioni possono valere anche per lui.

È probabilmente eccessivo – almeno a giudicare dalla scarsa diffusione delle sue opere (e di *Germanica* stessa)¹⁴⁷ – attribuire a Landolfi un ruolo decisivo nell'elevare la fiaba popolare alla dignità d'arte in Italia. Si può tuttavia rilevare come il suo contributo in questo senso abbia esercitato una certa influenza, per quanto indiretta e sotterranea; a questo titolo, basti considerare per esempio che fu proprio Italo Calvino, un suo

¹⁴⁴ Tommaso Landolfi, *Fiabe russe* [su Aleksandr Afanes'ev, *Antiche Fiabe russe*, trad. it. di G. Venturi, Einaudi, Torino, 1953], originariamente in «Il Mondo», VI, 3, 19 gennaio 1954, p. 8; ora in Id., *I russi*, Adelphi, Milano 2015, pp. 54-57

¹⁴⁵ Cfr. ivi, p. 55: «mentre è tale [il particolare momento] ad esempio in Germania, dove cade verso il primo romanticismo, e [...] in Russia, dove verso la metà del passato secolo fece qualcosa di assai prossimo a una moda».

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Si parla a questo proposito di «vero e proprio silenzio della critica» e di «palese insuccesso» dell'operazione editoriale in Farina, *Germanica: la travagliata nascita di un'antologia*, cit., p. 195.

attento lettore e profondo ammiratore, a vestire pochi anni dopo i panni del «Grimm italiano».¹⁴⁸

2.2.3.1 Sette fiabe dei fratelli Grimm

Le prime tre fiabe della scelta landolfiana sono già presenti nella traduzione di Franco Bianchi; essa può costituire un termine di confronto nell'analisi, essendo probabilmente nota a Landolfi. Della prima, conosciuta oggi come *La bella addormentata* (*Dornröschen*), si è già detto come l'autore apprezzasse la traduzione del titolo proposta da Lorenzo Bianchi, passando tuttavia dal suo «Fior di pruno» a «Fiordirovo», cosa che gli permette di guadagnare in assonanza. Già in questa celebre fiaba, che può aver risvegliato l'interesse dell'autore per la presenza di una pura e ingenua rappresentazione del motivo della morte apparente della donna amata – più volte ripreso e variato dallo stesso Landolfi, come si vedrà –, si riscontra un ampio uso di termini arcaici e rari, come «reginotta» e «reuccio»¹⁴⁹, «ceffata»,¹⁵⁰ «dar di piglio al guattero», e «come l'ebbe tocca col suo bacio».¹⁵¹

Per quanto riguarda la seconda, *Sternthaler*, Landolfi si discosta dalla titolazione di Franco Bianchi (*Le stelle mutate in iscudi*)¹⁵² e propone un più letterale e meno arcaico *Talleri di stelle*, forse nuovamente affidandosi all'autorità di Lorenzo Bianchi, che nella sua nota al testo scrive:

Taler: la piccola città di Joachimstal in Boemia ha dato il suo nome (*Joachimstaler* «fiorino di Joachimstal», poi, per abbreviazione *Taler*) a questa moneta, i cui primi campioni furono conati nel 1519 coll'argento tratto dalle sue miniere. Dal tedesco *Taler* derivano l'italiano *tallero*, l'inglese *dollar*.¹⁵³

¹⁴⁸ Richter, *Der Weg über die Alpen*, cit., p. 54 e Delia Frigessi (a cura), *Inchiesta sulle fate. Calvino e le fiabe*, Lubrina, Bergamo 1988.

¹⁴⁹ Nel *Principe infelice* torna la dicitura «reuccio», ma non «reginotta».

¹⁵⁰ Il termine è usato da Landolfi anche in *Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Mannheim*, in SP, OP I, p. 330.

¹⁵¹ FL, p. 16.

¹⁵² Nonostante nell'indice non sia riportata essa è presente nel volume, FB, p. 81.

¹⁵³ Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, cit., p. 13.

Al centro della fiaba, questa volta, è il tema della perdita e della ricompensa in denaro (indicato già da Malagoli come possibile motivo dell'interesse di Landolfi):¹⁵⁴ protagonista è una bambina povera e orfana che progressivamente si spoglia dei propri pochi beni per donarli a vari personaggi e, rimasta infine nuda nel bosco viene ricompensata con una «camicina [...] della stoffa più fina» e con una pioggia di stelle che si trasformano in «talleri sonanti e lustri». Landolfi in questo caso si discosta da Franco Bianchi nella scelta dei diminutivi e vezzeggiativi, che si fanno al contempo più vicini all'originale (perché li elimina quando non corrispondono al testo tedesco, come per «Kleider auf dem Leib»: per Bianchi «una vestina indosso» e per Landolfi «gli abiti indosso»), ma più personali nel tono, poiché vengono talvolta accentuati, come nel caso di «Kämmerchen», reso da Landolfi con «la più piccola stanzuccia»¹⁵⁵ (dove Bianchi traduceva più semplicemente «una cameretta»)¹⁵⁶.

Anche nella terza fiaba si può riscontrare la tendenza a correggere quelle che probabilmente considerava come inesattezze di Franco Bianchi. All'inizio di *Eisenhans*, per Landolfi *Giandiferro*, si osserva per esempio che l'autore ristabilisce la suddivisione originale dei paragrafi e precisa alcuni passaggi, ma dall'altro lato introduce il toscanismo «botro» (che viene ribadito ben due volte, nonostante il tedesco non presenti la ripetizione) e altre costruzioni marcate («non andò molto», «alla passata»):

Der Jäger begab sich also mit seinem Hund in den Wald. **Es dauerte nicht lange**, so geriet der Hund **einem Wild auf die Fährte** und wollte hinter ihm her; kaum aber war er ein paar Schritte gelaufen, so stand er vor einem tiefen **Pfuhl**, konnte nicht weiter, und ein nackter Arm **streckte sich** aus dem Wasser, packte ihn und zog ihn hinab. Als der Jäger das sah, ging er zurück und holte drei Männer, die mußten **mit Eimern** kommen und das Wasser ausschöpfen. (FG, p. 330)

Il cacciatore entrò dunque col suo cane nel bosco. **Non andò molto** che il cane sentì **alla passata un capo di selvaggina** e volle seguirlo: ma aveva fatto appena qualche passo che si fermò davanti a un profondo **botro**, non poté più andare oltre e un braccio nudo **si sporse** dall'acqua, lo afferrò e lo tirò giù. Come il cacciatore vide questo, tornò indietro e prese seco tre uomini, che vennero **con secchie** per svuotare il **botro**. (FL, p. 22)

Il cacciatore andò dunque col suo cane nel bosco. **Non passò molto tempo** che il cane trovò **la pista d'un animale** e volle seguirla: ma aveva appena fatto un paio di passi che si trovò dinanzi una profonda **pozza**, non poté proseguire e un braccio nudo **uscì** dall'acqua, lo afferrò e lo trasse giù.

Il cacciatore, visto ciò, tornò indietro e prese tre uomini, che vennero **con delle secchie** per vuotar l'acqua. (FB, p. 72)

¹⁵⁴ Malagoli, *Il manoscritto volante*, cit., p. 178.

¹⁵⁵ FL, p. 19.

¹⁵⁶ FB, p. 81.

Un indizio della conoscenza da parte di Landolfi del testo di Franco Bianchi è contenuto nel passo in cui l'eroe è costretto a partire per la guerra con la peggiore delle cavalcature rimaste nella stalla del re: lo zoppicare del cavallo è reso dai Grimm con un'espressione onomatopeica, che Landolfi sceglie di tradurre proprio come il suo predecessore:

Als sie ausgezogen waren, ging er in den Stall und zog das Pferd heraus; es war **an einem Fuß lahm und hickelte hunkepuus hunkepuus**. Dennoch setzte er sich auf und ritt fort nach dem dunkeln Wald. (FG, p. 335)

Partiti che furono, il ragazzo andò nella stalla e tirò fuori il cavallo; era **zoppo da un piede e arrancava: trututuc trututuc**. Tuttavia egli lo inforcò e cavalcò alla volta del cupo bosco. (FL, p. 30)

Quando essi furono partiti, egli andò nella stalla e ne tolse il cavallo : era **zoppo d'una gamba e zoppicava, trututuc trututuc**. Ma egli vi montò e cavalcò verso l'oscuro bosco. (FB, p. 77)

D'altra parte, Landolfi evita l'inutile ripetizione di Franco Bianchi («zoppo [...] zoppicava», non presente in tedesco) e modifica alcuni dettagli. Più avanti inoltre, sempre a proposito del medesimo cavallo zoppo, si discosta però nuovamente dalla traduzione di Bianchi in direzione di una maggiore aderenza all'originale:

»Nimm dein **Roß** und deine Schar zurück und gib mir mein **dreibeiniges Pferd** wieder.« Es geschah alles, was er verlangte, und er ritt auf seinem **dreibeinigen Pferd** heim. (FG, p. 336)

«Riprendi il tuo **palafreno** e la tua schiera e ridammi il mio **cavallo a tre gambe**.» Tutto fu fatto secondo il suo desiderio ed egli tornò a casa sul suo **cavallo a tre gambe**. (FL, p. 31)

— riprendi il tuo **cavallo** e la tua schiera e ridammi il mio **ronzino zoppo**. Ricevette tutto quello che chiese e tornò a casa sul suo **ronzino zoppo**. (FB, p. 77)

Si ristabilisce così la corretta disposizione dei paragrafi, il «ronzino zoppo» torna a essere un «cavallo a tre gambe» e a sua volta il «cavallo» viene elevato a «palafreno», confermando le due tendenze traduttive già più volte riscontrate.

Landolfi inserisce a questo punto della propria scelta di fiabe la celebre *Rotkäpchen* (che intitola *Cappuccetto rosso* invece che *Scuffietta rossa*),¹⁵⁷ non presente nella silloge di Franco Bianchi. Il confronto che si propone è dunque con Fanny Vanzi

¹⁵⁷ Come Vanzi Mussini (ma «Cuffietta rossa» nella riedizione del 1982), cfr. Malagoli, *Il manoscritto volante*, cit., p. 184.

Mussini, e poco importa notare le libertà interpretative di questa traduzione (a uso e consumo di un pubblico di bambini) che può quasi essere considerata un adattamento del testo dei Grimm; di maggior interesse è piuttosto il contrasto con le scelte di Landolfi: ancora una volta egli riproduce attentamente la sintassi grimmiana, ma rilancia a livello lessicale, utilizzando per esempio una versione culta e ormai desueta (ma già scartata nel 1897 da Vanzi Mussini!) di «trogolo»:¹⁵⁸

Da stieg der Geruch von den Würsten dem Wolf in die Nase, er schnupperte und guckte hinab, endlich machte er den Hals so lang, daß er sich nicht mehr halten konnte und anfang zu rutschen: so rutschte er vom Dach herab, gerade in den großen **Trog** hinein, und ertrank. (FG, p. 145)

L'odore di salsiccia salì allora fino al naso del Lupo, il quale fiutò e guardò giù, e alla fine allungò tanto il collo, che non si poté più reggere e cominciò a sdrucciolare: cosicché cadde giù dal tetto giusto dentro al grande **truogolo** e annegò. (FL, pp. 43-44)

Ben presto l'odore salì al naso del ghiottone che stava arrampicato sulle tegole e che si diede a fiutare ed allungare il collo. Allunga, allunga, non si poté più reggere; fece uno sdrucciolone, cascò dentro nel **trogolo** e ci affogò. (FV, pp. 258-259)

In direzione forse più ironica che arcaizzante, ma ugualmente marcata, è la scelta di tradurre il tedesco «Wie der Wolf sein Gelüsten gestillt hatte, legte er sich wieder ins Bett, schlief ein und fingt an, überlaut zu schnarchen» (FG, p. 143) con la divertita espressione toscaneggiante: «Dopo aver calmato il suo appetito, il Lupo si rimise a letto, s'addormentò e cominciò a *stronfiare* fieramente». (FL, p. 41).

Meno celebri sono infine le ultime tre fiabe scelte da Landolfi. Una di queste, *La Ragazza senza mani* (*Das Mädchen ohne Hände*) rientra nel novero delle narrazioni incentrate sulla figura della «fanciulla perseguitata»:¹⁵⁹ la figlia di un mugnaio viene scambiata dal padre in un inconsapevole patto con il Diavolo; il «Maligno» costringe poi il padre stesso a tagliarle le mani, ed essa finisce a vagare per il mondo con «le braccia monche» legate alle spalle. Dopo varie peregrinazioni della protagonista, la fiaba si conclude con il classico lieto fine del matrimonio, ma ciò non basta per rendere innocua la fiaba agli occhi della «kleinbürgerlicher Pädagogik»¹⁶⁰ artefice della prima

¹⁵⁸ Nel Tommaseo-Bellini la voce «truogolo» è indicata come estinta. Il termine viene riutilizzato da Landolfi nel *Racconto d'autunno*, si veda RA, OP I, p. 442. Si veda anche Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, cit., p. 104, in cui Lorenzo Bianchi indica «trogolo» come traduce di «Steintrog».

¹⁵⁹ Si veda Veronica Orazi, «La fanciulla perseguitata»: *motivo folclorico a struttura iterativa*, in «Anaforá». *Forme della ripetizione*, a cura di Gianfelice Peron e Alvisè Andreose, Padova, Esedra, 2011.

¹⁶⁰ Cusatelli, *Die Brüder Grimm und Italien*, cit., p. 359.

ricezione delle fiabe in Italia, tant'è vero che questo testo non compare mai nelle precedenti selezioni di fiabe tradotte in italiano, visto il suo carattere raccapricciante. Che sia stato proprio questo aspetto a stimolare l'interesse di Landolfi per la fiaba?

Proseguendo nella lettura si incontra *Pidocchietto e Pulcetta* (*Läuschen und Flöhchen*), con la sua carrellata di piccoli animaletti e oggetti parlanti animati dalla spirale fiabesca e successivamente spenti nel tragicomico annegamento finale. Questo breve testo offre l'occasione a Landolfi di sbizzarrirsi nella ricerca o nell'invenzione di diminutivi e vezzeggiativi, da lui prediletti sia nella scrittura in proprio sia nelle traduzioni.¹⁶¹ Confrontando le sue scelte con quelle di Clara Bovero (che traduce la fiaba successivamente, nel 1951) appare piuttosto evidente la volontà di evitare l'opzione più comune e prediligere il toscanismo o la scelta rara:

<i>Grimm</i> ¹⁶²	<i>Landolfi</i> ¹⁶³	<i>Bovero</i> ¹⁶⁴
Läuschen	pidocchietto	pidocchietto
Flöhchen	pulcetta	pulcettina
Türchen	usciolino	porticina
Besenschen	scopettina	scopettino
Wägelchen	carriola	carrettino
Mistchen	letamino	concimino
Bäumchen	alberuccio	pianticina
Mädchen	ragazzina	fanciullina
Wasserkrügelchen	brocchetta	brocchino
Brünnlein	fonticella	fontanina

Tra gli altri esempi spicca in particolar modo la «carriola», che in questo caso non è la carriola nel senso comune del termine («piccolo veicolo a mano con una sola ruota anteriore e due stanghe»)¹⁶⁵ bensì piuttosto il diminutivo di «carro», come attestato nel Tommaseo-Bellini.¹⁶⁶

La fiaba con cui Landolfi sceglie di concludere la propria personale incursione nel mondo dei Grimm è quella che inscena l'iconico furto della luna ad opera di quattro

¹⁶¹ È bene evidenziare che, come noto, la lingua russa offre innumerevoli occasioni in questo senso, e forse proprio la frequentazione dei testi russi può aver contribuito a suscitare nell'autore il suo particolare gusto per i diminutivi rari.

¹⁶² FG, pp. 159-161.

¹⁶³ FL, pp. 57-59.

¹⁶⁴ FBO, pp. 134-135.

¹⁶⁵ Si veda la voce «carriola» in Treccani online, consultabile al <http://www.treccani.it/vocabolario/carriola/>.

¹⁶⁶ Si veda la voce «carriola» in Tommaseo-Bellini online.

amici, *La luna (Der Mond)*. Anche in questa traduzione si possono notare alcuni arcaismi come «ridda» per «Ringeltanz», «ubbiarsi» per «sich betrinken», «avelli» per «Gräber»; inoltre Landolfi utilizza già il «sotterra» che, come si è visto, comparirà ampiamente anche nel suo *Enrico*.

L'ordine in cui le fiabe sono disposte non riflette la disposizione originale della raccolta dei Grimm, e bisogna sottolineare che Landolfi ha posto in risalto proprio le due fiabe in cui compaiono i motivi narrativi per lui più significativi, come si vedrà in seguito: *Fiordirovo (Dornröschen)* ad aprire la silloge e *La luna (Der Mond)* a chiuderla.

2.3. I «miei vezzi»

Vale dunque la pena, dopo quanto si è detto fin qui, ragionare intorno alle scelte lessicali arcaiche e rare: l'ipotesi che esse non siano una semplice emanazione casuale dello stile landolfiano volta a impreziosire il testo, ma rientrino in una precisa scelta metodologica è avvalorata, come già accennato, da alcuni passaggi dell'epistolario con Traverso, in cui l'autore rifiuta certe proposte di correzione relative alle fiabe.

La questione è ad esempio al centro della lettera del 16 luglio 1941, in cui Landolfi, a proposito dei Grimm, protesta per mantenere la dicitura «reginotta», già di Capuana, invece del più comune «principessa», e cassa le modifiche verso una lezione meno marcata chiamando in causa l'autorevolezza del dizionario Tommaseo-Bellini nel caso di frasi come «dar di piglio» da lui usata ben due volte nelle fiabe.¹⁶⁷ Si giustifica così con l'amico Traverso, quasi a voler impedire qualunque tipo di ulteriore replica: «A ogni modo per questo *chiunque*¹⁶⁸ come per non so che *dar di piglio* e sim., spero vorrai concedere anche a me i miei vezzi? Oh perentorietà dei dotti!»¹⁶⁹

¹⁶⁷ FL, p. 29: «Il giorno appresso la figlia del re lo chiamò nuovamente perché le portasse un mazzo di fiori di campo, e appena entrò *diede ancora di piglio* alla sua berretta» (corsivo mio); e ivi, p. 16: «E quando penetrò nella casa, dormivano le mosche sul muro, il cuoco in cucina tendeva ancora la mano come volesse *dar di piglio* al guattero, e la fantesca sedeva davanti al galletto nero che doveva essere spennato» (corsivo mio).

¹⁶⁸ Riferimento a un'altra correzione proposta da Traverso, probabilmente FL, p. 13.

¹⁶⁹ Come nota I. Landolfi, *Nota al testo*, cit., p. 75.

Le fiabe, come d'altra parte la versione dell'*Enrico*, restano dunque costellate di scelte marcate, arcaiche o iperletterarie. Esse sono accomunate – questo l'aspetto più interessante – da un intento che sembra oltrepassare la semplice eversione dallo standard linguistico. Espressioni come «farnetico», «dar di piglio», «portentoso», (e persino la congiunzione «epperò» con valore causale-conclusivo) conferiscono certo al testo una patina antica, ma al lettore di Landolfi appariranno soprattutto come marcature di autorialità, che rimandano proprio a quei «suoi vezzi» esplicitamente rivendicati con Traverso.

Una conferma di tutto ciò si incontra per esempio sfogliando la celebre scena d'apertura del primo romanzo di Landolfi, *La pietra lunare* (1939), in cui si assiste alla conversazione serale tra Giovancarlo, giovane studente che oggi si direbbe “fuori sede” e i parenti raccolti in cucina che accolgono l'ospite, tornato per passare l'estate in provincia.

Proprio qui compaiono per la prima volta quel «dar di piglio» (col significato di «afferrare risolutamente con la mano un oggetto o uno strumento di lavoro»)¹⁷⁰ che Landolfi difenderà pochi anni dopo nella già citata lettera a Traverso, e il verbo «straniare», che nell'*Enrico* verrà impiegato come traduce di «absondern».¹⁷¹

il cugino [...] fingeva ora d'essersi *straniato* dal discorso quasi volesse intendere che alla fin fine quelle erano faccende da femminucce; anzi, spostata di poco la sua seggiola verso una consolle che della cucina era il più bell'ornamento e *dato di piglio* a un vecchio grammofofono posato lì sopra, andava con noncuranza cercando nella vaschetta una punta meno arrugginita e poi nella busta un disco meno fesso.¹⁷²

Più avanti i personaggi parlano della necessità di pagare una «*sottoserva* (ossia guattera)»,¹⁷³ termine che ricorrerà nella traduzione dei Grimm oltre che in opere

¹⁷⁰ Cfr. anche in seguito: nell'episodio del duello notturno, quando Antonio lo Sportaro viene coinvolto suo malgrado, dà ovviamente «di piglio alle proprie armi» in PL, OP I, p. 178. La locuzione ricorre ancora in altri racconti della raccolta *La spada* (1942) come il *Babbo di Kafka* e *Una cronaca brigantesca* e in vari luoghi cronologicamente vicini: cfr. DZ, OP I p. 412; OM, OP I, p. 718; RO, OP I, p. 814; *Foglio volante*, OP II, p. 821.

¹⁷¹ Ma anche «affrontare la battaglia, intraprendere un'azione», «cominciare a parlare», o «iniziare a considerare», come riportato in Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., XIII, p. 458.

¹⁷² PL, OP I, p. 122 (corsivo mio).

¹⁷³ Ivi, pp. 122-123. Si veda Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., VII, p. 145.

successive,¹⁷⁴ mentre del figlioletto della cugina si dice che «*stronfiava* sgraziato»,¹⁷⁵ proprio come più avanti farà il lupo nella fiaba.

Sempre nella *Pietra lunare*, tornano varie volte riferimenti al «farnetico» e al «portentoso», termini che nell'*Enrico* segneranno il passaggio al mondo altro, misterioso e magico della poesia e che qui, non a caso, appartengono alla descrizione di quello che forse è il personaggio in assoluto più celebre di Landolfi: la “verania” Gurù, la donna-capra o capra mannara che interviene a turbare la misera quotidianità della vita di provincia rappresentata nella scena iniziale:

Con incontenibile impazienza attese egli l'arrivo della fanciulla. [...] D'altra parte... il certo era che bisognava indagare, far qualcosa, e soprattutto accostare, vedere di giorno, da vicino, questa *portentosa* Gurù.¹⁷⁶

Quando poi il giovane Giovancarlo segue la donna nelle passeggiate notturne gli accade di notare che Gurù, nell'enumerare i nomi delle piante osservate alla luce lunare, «pareva che andasse farneticando per conto suo».¹⁷⁷ E questa condizione torna nuovamente nella forma sostantivata quando i due assistono al duello tra Napoleone (antenato del protagonista) e i banditi capeggiati da Bernardo di Spenna, con cui Gurù si accompagna nelle notti di luna piena:

[Giovancarlo,] in qualità di puro spettatore, se ne stava lontano da una parte assieme a Gurù; ella gli stringeva convulsamente una mano e diceva colla solita febbre dei suoi momenti di *farnetico*: «Guardalo, non è bello non è forte non è nobile? Mi sembra quasi che al suo posto ci sia tu, che tu sia lui».¹⁷⁸

In conclusione, gli esempi riportati sono piuttosto rappresentativi di come la lingua della traduzione, nonostante la sua aderenza alla struttura della frase originale, faccia parte, senza soluzione di continuità, della stessa lingua utilizzata dall'autore per le proprie produzioni originali. In alcuni casi si tratta di vocaboli già entrati nelle opere dell'autore, in altri essi vi compaiono negli anni successivi, ma ad ogni modo è difficile

¹⁷⁴ PI, OP I, p. 360; DM, OP II, pp. 776 e 801.

¹⁷⁵ PL, OP I, p. 121 (corsivo mio).

¹⁷⁶ Ivi, p. 143 (corsivo mio). «Portentoso» sarà anche, più avanti, l'aggettivo che definisce il fiore miracoloso che salva la principessa Rami in PI, OP I p. 388, nonché la spada di Renato di Pescogianturco-Longino, in SP, OP I, pp. 286 e 288.

¹⁷⁷ PL, OP I, p. 160.

¹⁷⁸ Ivi, p. 179 (corsivo mio).

ricostruire la precedenza, poiché bisognerebbe poter disporre di materiali preparatori e appunti manoscritti. Tuttavia, oltre a riscontrare su un piano sincronico la mera correlazione diretta fra traduzione e scrittura, tale indagine può servire a dimostrare l'unitarietà dell'operazione di riscrittura. Infatti, se le scelte lessicali svolgono sempre un ruolo di fondamentale importanza all'interno del testo letterario, ciò vale tanto più nel caso di un autore come Landolfi, che proprio delle idiosincrasie linguistiche fa l'ossessione forse più evidente delle proprie voci narranti.

Per restare nell'ambito della scena iniziale della *Pietra lunare* si osservi per esempio come in poche frasi Giovancarlo inquadri i diversi membri del parentame riunito in cucina per accoglierlo:

il cugino chiese allora dei locali notturni della capitale, scivolando nel discorso con visibile soddisfazione le parole tabarin girl champagne; l'unica obiezione che gli si sarebbe potuto muovere avrebbe riguardato una sua cocciuta confusione dei condizionali cogli imperfetti soggiuntivi. Laddove suo padre non confondeva che fra loro, del soggiuntivo, i vari tempi; le confusioni delle due donne vertevano invece di preferenza sui generi dei nomi; quanto al fratello della zia non parlava, ovvero barbugliava in modo del tutto incomprensibile grazie alla particolare pinguedine della sua lingua, complicata dal curioso puntiglio di non voler rifiutare se non a discorso finito, avesse a esser lungo quanto voleva, sicché a costui si poteva concedere, in fatto di flessione verbale, il più largo credito.¹⁷⁹

Il cugino ama le parole straniere ma confonde i condizionali con gli imperfetti, lo zio scambia i tempi verbali, il fratello della zia curiosamente si ostina a respirare solo al fondo di ogni frase: è chiaro come l'idiosincrasia linguistica e persino grammaticale è dunque per il narratore un elemento fondamentale della personalità e, si può legittimamente dedurre, del «piglio» di ognuno. Non sembra dunque illecito aver applicato un simile metodo di rilevamento delle idiosincrasie linguistiche allo stesso autore, riponendo particolare attenzione sui luoghi delle traduzioni in cui compaiono termini tipicamente landolfiani, e proprio da questi partire per rintracciare le strette connessioni tra traduzione e scrittura. Prima, tuttavia, si può tentare di trarre qualche conclusione dall'analisi condotta finora.

¹⁷⁹ Ivi, p. 120.

2.3.1. La «brenna arrembata»

Occorre in primo luogo tenere in considerazione un dato biografico e cronologico, ovvero la già ricordata precocissima passione per le lingue straniere che porta l'autore a misurarsi già da molto giovane con le prime traduzioni, e a proseguire poi negli anni a venire.¹⁸⁰ La concreta prassi traduttiva, che implica un confronto ripetuto tra l'originale e il proprio testo, accompagnato dalla continua ricerca lessicale sui vocabolari, potrebbe aver influenzato più di quanto non sia stato già notato la pratica della scrittura, e aver dunque contribuito in maniera essenziale alla formazione dello stile landolfiano. La sua "voce", così marcata, riconoscibile e fedele a se stessa – nonostante i vari momenti di crisi, svolte e sperimentazioni in diversi generi letterari – non solo fa mostra di sé nelle traduzioni, ma anzi potrebbe aver trovato proprio in esse un primo modello di lavoro. Alla luce di questa premessa, gli arcaismi con cui Landolfi si fregia di aver infiorato la propria versione sono, a bene vedere, parte integrante della voce dell'autore e si possono quindi considerare come veri e propri 'landolfismi'.

Queste considerazioni non sembrano tuttavia avere avuto fino ad ora l'attenzione che meritano da parte della critica, quasi come se notare la presenza autoriale di Landolfi nelle sue traduzioni fosse un rilievo quasi sconveniente. Nell'informatissimo ed essenziale articolo di Idolina Landolfi sull'«*Infernale lavoro*» del Landolfi traduttore (pubblicato nel 1997),¹⁸¹ che riunisce (e in alcuni casi rende noti per la prima volta) importanti stralci dai carteggi landolfiani, l'accento è posto sulla ricerca da un lato della «fedeltà all'originale», e dall'altro del «piglio»,¹⁸² concetto più volte usato dall'autore per descrivere il proprio atteggiamento nei confronti dei testi. Idolina rileva poi la qualità di un lavoro quasi sempre condotto in tempi estremamente rapidi ma al contempo in modo rigoroso, nonostante il rapporto «tormentato»¹⁸³ con gli autori tradotti. È proprio Idolina, inoltre, a proporre per prima la bipartizione cronologica delle traduzioni landolfiane, ricordando come esse fossero – soprattutto nella seconda

¹⁸⁰ Nella cronologia di Idolina è indicato che già nel 1921, a soli tredici anni, l'autore traduce *La mort du loup* di de Vigny. Si veda OP I, p. XXVIII.

¹⁸¹ I. Landolfi, *L'«infernale lavoro»*, cit.

¹⁸² Ivi, pp. 6 e 9.

¹⁸³ Ivi, p. 8.

fase – praticamente il solo mezzo di sostentamento economico dello scrittore. Idolina non conduce un’analisi sui testi, ma conclude il proprio intervento con un accenno che pare confermare quanto si è cercato di dimostrare in queste pagine:

[Landolfi] si picca di mantenere un’estrema fedeltà al testo, ma poi meravigliosamente traligna: non che falsi i contenuti, e neppure il linguaggio, ma attinge in un *suo* modo – che è forse l’unico, quello che passa per vie oscure – al dato ineffabile che fa la reale interpretazione dello *spirito* di un autore: trasposto sulla pagina è ciò che lui dice «piglio», o «tono». [...] So che può sembrare una forzatura ciò che sto per affermare, ma Landolfi non *aderisce* al testo che traduce, o meglio vi aderisce alla sua maniera: c’è più Landolfi, naturalmente, che altro nel suo Gogol’, nel suo Leskov o nel suo Tolstoj.

Se si lascia da parte l’affermazione non falsificabile riguardo «la reale interpretazione dello *spirito* di un autore», si nota però che Idolina coglie in termini generali ciò che un confronto serrato con i testi sembra confermare, ovvero come di là dall’effettiva aderenza sintattica all’originale, sia percepibile nelle traduzioni di Landolfi una forte presenza autoriale. Sintomatico è tuttavia il fatto che questo rilievo compaia nell’intervento soltanto come accenno finale, non approfondito e attenuato dalla clausola personale («so che può sembrare una forzatura ciò che sto per dire»). Il fatto che ci possa essere più Landolfi «che altro» nelle sue traduzioni sembra qualcosa di cui, a conti fatti, è meglio non parlare troppo.

La critica successiva è stata infatti molto più cauta da questo punto di vista, tralasciando spesso di soffermarsi sui “landolfismi”. Nel caso delle traduzioni da Lermontov, Valentina Parisi ha osservato per esempio «l’esigenza [da parte di Landolfi] di una versione tanto fedele alla lingua di partenza da risultare quasi “straniante” rispetto all’idioma d’arrivo».¹⁸⁴ Nonostante nel saggio si faccia riferimento ad alcune deformazioni messe in atto dalla versione di Landolfi – vengono smorzati i toni più enfatici o passaggi più drammatici, e c’è una tendenza a razionalizzare – l’analisi si conclude confermando la vicinanza sintattica tra originale e traduzione. In un altro intervento, incentrato sull’analisi metrico-linguistica di *Silentium!* di Fëdor Tjutčev, e sulla versione di Landolfi, Marco Sabbatini rileva invece l’insistenza «oltre maniera

¹⁸⁴ Valentina Parisi, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in Alizia Romanovic e Gloria Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, Atti del convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005, Pensa MultiMedia, Lecce 2007, p. 613.

nell'uso di un lessico sostenuto e obsoleto rispetto allo stile discorsivo dell'originale»,¹⁸⁵ ma sembra trattarsi di un caso isolato all'interno della critica landolfiana.

La lingua delle traduzioni di Landolfi è inoltre al centro di una peraltro dettagliata e attenta monografia pubblicata nel 2009 sui *Racconti di Pietroburgo* di Gogol',¹⁸⁶ cui Landolfi lavora nel 1941, contemporaneamente al lavoro su Novalis e i Grimm. Nel capitolo dedicato al confronto fra le varie traduzioni, Valeria Pala fa più volte notare la particolare cura verso gli aspetti linguistici dell'originale, e la ricerca stilistica attenta a non correggere o spiegare le incongruenze del testo di partenza per restituire invece quanto più possibile la struttura originale della frase, fenomeno che coincide con il principio dell'aderenza di cui si è parlato nei paragrafi precedenti.

Per quanto riguarda il secondo principio che si è individuato, ovvero l'inserzione dei 'landolfismi', anche Pala nota come Landolfi non si limiti a impiegare termini arcaici per rendere l'«effetto di antico.» La spiegazione data dalla studiosa, però, similmente a quanto notava Parisi, è che Landolfi punti a ottenere, mediante l'arcaismo, un generale straniamento linguistico capace di far accedere il lettore italiano del ventennio all'alterità culturale dell'originale russo, per porsi in controtendenza con la traduzione addomesticante che in quegli anni rappresenta la norma. Pala vede questa caratteristica della traduzione di Landolfi in continuità con la poetica del fantastico, che nel saggio è la chiave di lettura privilegiata:

il fantastico concepito da Landolfi e proposto nella sua traduzione nasce come scarto minimo rispetto alla realtà comunemente intesa. Esso nasce come trasgressione linguistica e come oscuramento della trasparenza comunicativa della lingua. Il suo scopo non è di creare una realtà altra di tipo consolatorio ma di infrangere le facili e univoche certezze che le propagande di regime (nella Russia zarista e nell'Italia fascista) cercano di inculcare.¹⁸⁷

Molti sono gli esempi portati da Pala a sostegno della propria tesi, e nel testo si sottolinea la volontà dell'autore di aumentare «l'effetto straniante della sua versione» scegliendo di tradurre alcune «normali frasi russe» con «immagini iperboliche e con espressioni che deviano dall'italiano standard».¹⁸⁸ L'autrice giustifica al contempo le

¹⁸⁵ Marco Sabbatini, *Traducere et dicere... «Silentium!» di Fëdor Tjutčev. Note sull'analisi metrico-linguistica e sulla traduzione di Tommaso Landolfi*, in Romanovic e Politi, *Da poeta a poeta*, cit., p. 259.

¹⁸⁶ Pala, *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*, cit.

¹⁸⁷ Ivi, p. 223.

¹⁸⁸ Ivi, p. 226.

deviazioni dallo standard con la necessità di adattarsi di volta in volta al testo gogoliano, e fa per esempio notare l'intenzione da parte di Landolfi di mettere maggiormente «in luce il carattere satanico/animalesco»¹⁸⁹ dei personaggi.

Ciò che nell'analisi non viene sottolineato in modo esplicito, tuttavia, è che quella perseguita da Landolfi con i suoi arcaismi è un'estraneità nient'affatto generica, e poco legata alla struttura russa (o tedesca) della frase originale: essa ha un luogo di nascita e di sviluppo ben preciso e riconoscibile dal lettore, ovvero l'idioletto letterario dello stesso Tommaso Landolfi. Senza inoltrarsi nella traduzione di Gogol', si riporta qui un unico esempio – estremo – di questo fenomeno, tratto dall'analisi della stessa Pala delle prime pagine de *Il naso* in cui Landolfi si trova a «enfaticizzare il brano gogoliano con espressioni vive e colorite»¹⁹⁰ per far risaltare il carattere demoniaco del protagonista del racconto.

L'insulto scagliato dalla moglie al barbiere subito dopo il ritrovamento del naso nel panino è in russo «*suchar' podžaristyj!*», letteralmente qualcosa come «biscotto abbrustolito», che sarebbe già, per il lettore italiano, una scelta straniante, come notato da Pala.¹⁹¹ Landolfi però non si accontenta, e trova, per tradurre l'insulto, una soluzione estremamente originale e in netta divergenza con il russo, come «vecchia brenna arrembata!»¹⁹² Espressione rara che significa all'incirca “vecchio ronzino zoppo” e che, proprio per la sua stravaganza ricercata, rientra già a pieno titolo nel gusto landolfiano. Non sembra però un azzardo ipotizzare che ad accendere l'interesse per questa espressione sia stato proprio il lavoro di traduzione delle fiabe dei Grimm (compiuto nel giugno del 1941, dunque pochi mesi prima di Gogol', cui Landolfi si dedica nel settembre dello stesso anno) dove, come si è notato in precedenza, Landolfi aveva optato infine per «cavallo a tre gambe» correggendo Franco Bianchi e il suo «ronzino zoppo». Non deve essergli sembrato vero poter inserire qui ciò che nelle fiabe probabilmente non poteva permettersi, dovendo mantenere un registro compatibile con un pubblico molto giovane. L'effetto è infatti assicurato: su «brenna arrembata!»

¹⁸⁹ Ivi, p. 228.

¹⁹⁰ Ivi, p. 217.

¹⁹¹ Ivi, p. 228.

¹⁹² *Ibid.* Si veda le voci «Brenna» in Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., II, pp. 363-365 e «Arrembato» in *ivi*, I, pp. 682-683.

un lettore mediamente attento alle sfumature linguistiche interromperà la lettura per interrogarsi sull'identità del traduttore e, forse, per chiedersi a quale gioco egli stia giocando.

La funzione di marcatura autoriale svolta dalla «brenna arrembata», inoltre, va anche al di là del testo tradotto, confermando ulteriormente come la scrittura venga influenzata dal lavoro sui testi stranieri. Seguendo le tracce di questo strano animale, infatti, si scopre che Landolfi doveva essere almeno in parte consapevole di tale ruolo di tacito segnale assegnato alla «brenna». A distanza di anni, infatti, accoglierà per ben tre volte l'espressione nella sua opera in proprio, facendola diventare esplicitamente l'immagine della sua propria scrittura. Nell'*Eterna provincia* si nota che le possibilità dell'eloquenza spaziano dai «pegasi» alle «brenne arrembate»¹⁹³ e la stessa scrittura diaristica di *Rien va* viene metanarrativamente definita come un piacere ronzinesco:

Neppure il ronzinesco (*di brenna arrembata*, vecchia, borsa e mezzo addormentata che cammini a testa bassa per una carreggiata), neppure il ronzinesco piacere di questo diario notturno mi sarà concesso ancora a lungo: dovrò cominciare o ricominciare qualcuno di quei lavori tanto più faticosi quanto più inutili.¹⁹⁴

E infine in *A caso*, la brenna non è più «arrembata», ma «misera», e rappresenta ancora una volta la scrittura di Landolfi stesso in contrapposizione a quella dei «sommi»:

Naturale, il carro dei sommi avanza maestoso e trionfale al trotto dei suoi quattro e più cavalli normanni, di garretto peloso; il nostro geme, scricchiola, traballa e si scommette, tirato da una sola e misera *brenna* [...]. Ma insomma, tra sudori, bestemmie e sagrati, con infinito ritardo magari, in qualche posto s'arriva anche noi... O no?¹⁹⁵

2.3.2. *Il traduttore visibile*

La letteratura critica pare dunque non insistere sui 'landolfismi', né tantomeno sembra considerarli un aspetto caratterizzante delle traduzioni di Landolfi. Il motivo di

¹⁹³ IS, OP II, p. 174.

¹⁹⁴ RV, OP I, p. 326 (corsivo mio).

¹⁹⁵ CA, pp. 23-24.

tale silenzio si può forse cercare nel pregiudizio – originato dalla pratica traduttiva fortemente prevaricante nei confronti dei testi stranieri di cui si è accennato nel capitolo precedente – che vede la supposta modestia e «invisibilità» del traduttore come sua unica posizione legittima. Il paradigma dell'«invisibilità del traduttore», che dovrebbe in qualche rispondere all'adagio popolare del traduttore-traditore, è oggi comunemente considerato una prassi editoriale standard, quasi un presupposto implicito che informa le norme di traduzione. Proprio questo paradigma è al centro del già citato saggio di Lawrence Venuti che si apre con la definizione di Norman R. Saphiro:

Vedo la traduzione come il tentativo di produrre un testo così trasparente da non sembrare affatto tradotto. Una buona traduzione è come una lastra di vetro. Si nota che c'è solamente quando ci sono delle imperfezioni: graffi, bolle. L'ideale è che non ce ne siano affatto. Non dovrebbe mai richiamare l'attenzione su di sé.¹⁹⁶

La monografia di Venuti, esplicitamente provocatoria e programmatica, fa del paradigma dell'invisibilità il proprio bersaglio polemico. Secondo l'autore, una traduzione che fa di tutto per non richiamare l'attenzione su di sé è in realtà frutto della costruzione di un'illusione di trasparenza mascherata da «autentica equivalenza semantica, quando in realtà inserisce nel testo straniero un'interpretazione parziale [...] riducendo, se non addirittura escludendo, quella stessa differenza che la traduzione è chiamata a trasmettere».¹⁹⁷ Secondo Venuti la trasparenza, o invisibilità, non sarebbe infatti che un effetto retorico tra gli altri, ma più subdolo, proprio perché non si riconosce come tale, pretendendosi invece imparziale. In questa prospettiva la dialettica tra fedeltà e libertà appare come il prodotto di un certo modo di intendere la traduzione in una determinata epoca storica.

Le affermazioni esplicite di Landolfi, che testimoniano la volontà di «aderire per quanto possibile [...] al testo originale», potrebbero lasciare qualche dubbio circa la sua effettiva posizione traduttiva, tanto che in alcuni casi questo passaggio è stato citato per comprendere l'autore nella schiera degli scrittori-traduttori che tentano di eliminare la propria personalità dal testo tradotto, rendendo trasparente la propria lingua.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, cit., p. 21.

¹⁹⁷ Ivi, p. 46.

¹⁹⁸ Accade per esempio in Giulia Baselica, *Paolo Nori e i classici russi dell'Ottocento (o della visibilità del traduttore)*, «Tradurre», 3, 2012. Disponibile al link <https://rivistatradurre.it/2012/11/paolo-nori-e-i-classici-russi-dellottocento-o-della-visibilita-del-traduttore/>.

«Aderente alla lingua», tuttavia, non significa affatto trasparente, ed è la stessa pratica di Landolfi, come si è visto, a contraddire in modo inequivocabile questa interpretazione. È infatti sua precisa intenzione *da un lato* aderire quanto più possibile al testo originale, e *dall'altra* tuttavia – il passaggio è fondamentale – mostrare esplicitamente se stesso, ovvero il proprio stile personale e idiosincratico, all'interno del testo tradotto.

2.3.3. Una «faticosa allegoria»

Ancora a sostegno di questa tesi si può tornare a un passo dell'*Enrico*, per mettere in rilievo la volontà che spinge l'autore a commentare in modo esplicito e in prima persona particolari scelte traduttive nel luogo tradizionalmente deputato a compiere questa operazione, la nota a piè di pagina. Si tratta di un passaggio tratto dal nono capitolo, che conclude la prima parte del romanzo. Qui il corso narrativo del romanzo lascia spazio alla celebre favola di Klingsohr: questo racconto nel racconto spaventava Landolfi al punto da spingerlo a rifiutare la proposta di Vittorini di completare la traduzione dell'*Heinrich* per pubblicarla per lui nella collana «Corona», poiché «basterebbe la dannata favola di Sofia, fra il non tradotto, a farmi preferire in caso un ettolitro d'olio di ricino!»¹⁹⁹ La traduzione è dunque posteriore (1946) rispetto a quella dei capitoli precedentemente analizzati.

L'evidente fastidio per quella favola allegorica estremamente complicata – la cui poetica sembra entrare nel solco di altri esperimenti allegorici come il *Märchen* di Goethe (1795) – è riconoscibile anche nella modalità di traduzione da Landolfi adottata in alcuni passaggi del capitolo. Leggendo parallelamente la sua versione e quella di Pisaneschi si può notare che in questo caso l'autore sembra essersi maggiormente affidato a essa. Partendo dal testo tedesco è possibile che l'autore abbia lavorato effettuando un confronto serrato con il testo di Pisaneschi, magari correggendolo, ma seguendo in generale spesso la struttura della frase e alcune scelte lessicali della precedente traduzione. D'altra parte, come si è notato dalla lettura del carteggio, questo

¹⁹⁹ I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 29.

è il periodo in cui Landolfi sta iniziando a lavorare a Hofmannsthal con l'aiuto di Laila, e non si può escludere che il testo di Pisaneschi abbia qui svolto un ruolo molto simile a quello del «brogliaccio». Come esempio di questo fenomeno si riporta l'inizio del capitolo:

Abends waren einige Gäste da; der Großvater trank die Gesundheit des jungen Brautpaares, und versprach bald ein schönes Hochzeitfest auszurichten. Was hilft das lange Zaudern, sagte der Alte. Frühe Hochzeiten, lange Liebe. Ich habe immer gesehen, daß Ehen, die früh geschlossen wurden, am glücklichsten waren. **In spätern Jahren ist gar keine solche Andacht mehr im Ehestande, als in der Jugend.** Eine gemeinschaftlich genoßne Jugend ist ein unzerreißliches Band. Die Erinnerung ist der sicherste Grund der Liebe. **Nach Tische kamen mehrere.** Heinrich bat seinen neuen Vater um die Erfüllung seines Versprechens. Klingsohr sagte zu der Gesellschaft: Ich habe heute Heinrichen versprochen ein Märchen zu erzählen. Wenn ihr es **zufrieden** seyd, so bin ich bereit. – Das ist ein kluger Einfall von Heinrich, sagte Schwaning. Ihr habt lange nichts von euch hören lassen. Alle setzten sich um das lodernde Feuer im Kamin. Heinrich saß dicht bey Mathilden, und schlang seinen Arm um sie. Klingsohr begann: [...]. (HN, p. 290)

La sera, c'erano alcuni ospiti; il nonno bevve alla salute della giovane coppia e promise di dare presto una bella festa di nozze. «Che giova il lungo indugiare» disse il vecchio. «Nozze per tempo, lungo amore. Ho sempre veduto che i matrimoni conclusi per tempo sono stati felicissimi. **Negli anni più tardi non c'è più, tra i coniugi, l'adorazione che c'è in gioventù.** Ma una gioventù goduta in comune è un legame indissolubile. Il ricordo è il fondamento più sicuro dell'amore». **Dopo tavola venne parecchia gente.** Enrico pregò il suo nuovo padre di mantenere la promessa. Klingsohr disse alla compagnia: «Ho oggi promesso a Enrico di raccontare una favola; se voi siete **contenti**, io sono pronto». «Questa è una buona trovata da parte di Enrico» disse Schwaning. «Da molto tempo non ci avete fatto udire nulla di voi». Tutti presero posto intorno al fuoco fiammeggiante nel camino. Enrico si sedette proprio accanto a Matilde e la circondò col braccio. Klingsohr cominciò: [...]. (EL, p. 123)

Alla sera alcuni ospiti erano là; il nonno bevve alla salute della giovane coppia, e promise di offrire presto una bella festa di nozze. «A che giova un lungo indugiare? Nozzi [*sic*] precoci, lungo amore. Ho sempre visto che i matrimoni conchiusi presto, erano i più felici. **Negli anni più tardi non c'è più, nel matrimonio, quell'adorazione che c'è nella gioventù.** Una gioventù goduta in comune è un vincolo indissolubile. Il ricordo è la base più sicura dell'amore.» **Dopo tavola venne molta gente.** Enrico pregò il nuovo padre a mantenere la sua promessa. Klingsohr disse alla compagnia: «Ho promesso oggi a Enrico di raccontare una fiaba, e se voi siete **contenti** io son pronto.» «È una buona trovata di Enrico,» disse Schwaning. «Da lungo tempo non ci avete fatto sentire nulla.» Tutti si sedarono attorno al fuoco fiammeggiante nel camino. Enrico si sedè molto presso a Matilde e le mise un braccio attorno. Klingsohr cominciò: [...]. (EP, vol. II, p. 35)

La sera stessa vie era qualche ospite a pranzo: ed il nonno brindando alla giovane coppia, annunciò le prossime nozze.

– A che serve ritardare? A giovani sposi, lunghi amori! Si è sempre visto che le unioni fatte presto sono le meglio riuscite; **in un'età più avanzata non si ha più il bel fervore dell'adolescenza per la vita matrimoniale.**

Dopo il pranzo arrivarono altri invitati. Allora Enrico ricordò, al suo nuovo padre, la promessa. E Klingsohr rivolto ai presenti:

– mi sono impegnato a raccontare una storia: se **non avete nulla in contrario**, io sono a vostra disposizione.

– E' [sic] una buona idea che ha avuto il nostro Enrico – disse Schwannig; – da molto tempo non ci avete narrato nulla di vostro. (EA, p. 109)

Come si nota dal confronto testuale, l'atteggiamento traduttivo di Landolfi sembra già cambiato rispetto agli anni precedenti. Per quanto riguarda punteggiatura e segni grafici qui l'autore non si attiene così strettamente all'originale e inserisce per esempio virgole non presenti in tedesco e virgolette a segnalare il discorso diretto (presenti in entrambe le altre traduzioni) che invece nel primo capitolo, in una condizione sintatticamente simile, aveva scelto di non aggiungere.

A suggerire l'ipotesi che in questo caso il lavoro si sia avvalso del confronto con Pisaneschi sono alcuni periodi che ricalcano la precedente traduzione con lievi modifiche, come si può notare nell'esempio:

In spätern Jahren ist gar keine solche Andacht mehr im Ehestande, als in der Jugend.

reso da Pisaneschi:

Negli anni più tardi non c'è più, nel matrimonio, quell'adorazione che c'è nella gioventù.

e invece da Landolfi:

Negli anni più tardi non c'è più, tra i coniugi, l'adorazione che c'è in gioventù.

Il caso specifico mostra che Landolfi mantiene la medesima punteggiatura e apporta solo modifiche lievi, ma non cerca per esempio rimedio alla ripetizione dell'avverbio «più» che non ha equivalente in tedesco. Per l'espressione tedesca «Nach Tische kamen mehrere» che si trova subito dopo, Landolfi sembra ancora seguire Pisaneschi in modo fin troppo letterale, traducendo anch'egli con la locuzione italiana ellittica «dopo tavola»,²⁰⁰ non proprio di uso comune.

La tendenza non è uniforme all'interno del capitolo, e in alcuni luoghi testuali si possono nuovamente notare le medesime caratteristiche riscontrate nel resto della traduzione, in particolare per quanto riguarda la predilezione per un lessico arcaico, letterario, o toscaneggiante, come riportato nella tavola sinottica. Ciò non toglie che a

²⁰⁰ Locuzione non attestata in Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., si veda invece in Giovanni Gherardini, *Supplimento a' vocabolarj italiani*, Dalla stamperia di Gius. Bernardoni, Milano 1857, VI, p. 53: «Locuz. ellitt., il cui pieno è *Dopo uscito o usciti da tavola*: onde viene a dire *Dopo desinare, Dopo pranzo*». Un discorso simile si potrebbe fare a proposito del «zufrieden» reso in entrambe le traduzioni con il letterale «contenti».

questo capitolo sembra tuttavia corrispondere complessivamente un lavoro di traduzione meno attento.

D'altra parte però, come si è già accennato, è qui che si incontra la pratica delle note. Si tratta del momento della favola in cui Eros (appena trasformato da lattante a giovane eroe) e Ginnistan (la sua nutrice) partono alla ricerca della madre di lei, la luna. Il viaggio viene descritto da sette quartine che interrompono la narrazione proponendo un ulteriore livello interpretativo (che potrebbe essere letto anche come svelamento dell'allegoria del resto della favola) in cui i protagonisti della vicenda non vengono chiamati Eros e Ginnistan, bensì Amore e Fantasia.

Landolfi fa notare a questo punto che i due eroi nella versione originale del testo si recano in realtà a visitare il padre di Ginnistan, e non la madre:

Si avverta peraltro che nel testo la *madre* è un *padre*, come più oltre la *vecchia* un *vecchio*, la *regina* un *re*, ecc. Maschile è infatti nella presente faticosa allegoria la figurazione della luna, perché di tal genere appunto è nella lingua tedesca la parola che questa designa [N.d.T.].²⁰¹

La modifica era stata già attuata da Pisaneschi (non però dall'anonimo), che tuttavia non interveniva per esplicitarla. Certo la particolare accortezza di Landolfi nell'occuparsi di questo passaggio non sorprende, visto il ruolo centrale giocato dalla luna all'interno della sua parabola creativa, e tenuto conto della volontà di aderire al testo originale, esplicitando quindi al pubblico la modifica.²⁰²

Il motivo decisivo, però, si può forse trovare nella possibilità che questa nota offre all'autore, permettendogli di introdurre come di soppiatto un commento personale nei confronti della composizione senza dover per questo prendersi la responsabilità di un vero e proprio commento critico che avrebbe potuto trovare un suo spazio in una prefazione o postfazione, invece puntualmente rifiutata all'editore.²⁰³ Questo commento laconico in cui Landolfi tiene a rimarcare apertamente la propria distanza dal testo, esprimendo tra le righe un implicito giudizio critico (nella misura in cui definisce la favola di Klingsohr come «faticosa allegoria»), trova conferma nel suo

²⁰¹ EL, p. 131, nota 1.

²⁰² Intenzione confermata anche da una seconda nota del traduttore in cui si porta l'attenzione su un'incongruenza del testo originale, EL, p. 164.

²⁰³ I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 29 e sg.

disprezzo per il capitolo già riscontrato nell'epistolario. Non ci sarebbe in realtà alcun motivo per esplicitare in questa nota che la favola di Klingsohr è una «faticosa allegoria»: a guidare Landolfi in questa direzione è dunque proprio la volontà di comparire all'interno del testo tradotto come seconda istanza autoriale accanto a Novalis.

2.3.4. *L'arte di farsi dimenticare, il puntiglio di sottolinearsi*

Dalle traduzioni di Landolfi emergono alcuni dati importanti che permettono di individuare in modo più concreto di quanto non appaia dai paratesti le tendenze che contraddistinguono il suo lavoro: da un lato la volontà di restituzione del testo di partenza nella sua forma, struttura e composizione originale, dall'altro lato l'intenzione di distanziarsi e smarcarsi da esso tramite la ricerca di un impasto linguistico lessicale e morfologico ardito e grazie l'utilizzo di espedienti critici come le note.

Come si è cercato di dimostrare, nel caso di Landolfi sembra poco produttivo indagare la posizione del traduttore senza far riferimento alla sua scrittura in generale, vista l'estrema permeabilità dei due tipi di lavoro. Converrà dunque a questo punto mettere in relazione i primi risultati dell'analisi testuale delle traduzioni con ciò che la letteratura critica ha osservato intorno alla posizione di Landolfi nei confronti della lingua letteraria in generale.

La quasi totalità di tali studi linguistici che si occupano dell'autore esordisce lamentando il paradossale disinteresse degli storici della lingua nei riguardi di Landolfi, adducendo varie motivazioni per spiegare la lacuna, e proponendosi di colmarla.²⁰⁴ È vero infatti che per anni si è sorvolato sull'approfondimento specifico e tecnico del fatto linguistico in Landolfi, se si esclude una delle prime monografie sull'autore, ad opera di Oreste Macrì, compagno di studi del periodo fiorentino che nel 1990 dedicava proprio a questo aspetto un intero capitolo del suo *Tommaso Landolfi, narratore poeta critico artefice della lingua*. Per sua stessa ammissione tuttavia, questo lavoro, definito

²⁰⁴ Disinteresse reale, si consideri che per esempio in Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 2000, l'autore non è nemmeno citato.

come un'incursione in un ambito diverso dal proprio, si pone più come invito allo studio che non come analisi esaustiva.²⁰⁵ A una prima parte introduttiva, in cui Macrì individua una serie di caratteristiche ricorrenti di quella che sceglie di denominare «lingua d'arte»,²⁰⁶ segue una *Descrizione* che si presenta come una sorta di campionario lessicale, in cui vengono categorizzate una gran quantità di occorrenze landolfiane tratte dall'intero corpus delle opere. Tramite una *Morfematica*, una *Lessematica radicale*, uno spoglio dei *Regionalismi e provincialismi*, dei *Nomi propri*, dei *Termini tecnico-scientifici* (*para-* e *fanta-*), della *Fonetica e grafia* e di un capitoletto dedicato al *Lessico della Passeggiata*, Macrì costruisce un suo personale sistema descrittivo per cercare di rendere i caratteri principali di quello che non esita a definire come «il monologismo sostanziale e abbracciante del dettato landolfiano», perfetto pendant linguistico di quel «*maniero* comitale “lombardo-napoletano”»²⁰⁷ che per Macrì è al centro (in vari sensi) dell'opera di Landolfi. Questa prima considerazione, che uscendo dalle categorie specifiche di Macrì si può leggere come sostanziale riconoscimento di un idioletto specifico di Landolfi, è il punto di partenza su cui la critica è fin dall'inizio unanime, e che ha legittimamente portato gli studiosi a paragonare lo scrittore ora a D'Annunzio ora a Gadda, seppur nel riconoscimento delle profonde differenze.²⁰⁸

È stato notato come la stessa eccentricità che rende la sua opera interessante «soprattutto dal lato tecnico»²⁰⁹ sia probabilmente al contempo anche la causa della «mancata considerazione da parte dei linguisti». Sembrerebbe contraddittorio, ma

²⁰⁵ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Le lettere, Firenze 1990, p. 164.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ivi*, p. 165.

²⁰⁸ In modi diversi: con D'Annunzio avrebbe in comune da un lato la ricerca linguistica a tratti vocabolaristica e il rapportarsi all'intera storia dell'italiano letterario, dall'altro la postura teatrale del personaggio, a questo proposito si veda Beatrice Stasi, «*Un che di sposato con la vita*»: *Landolfi e D'Annunzio*, in «Critica letteraria», XXIV, II-III, 1996; con Gadda condividerebbe invece il «distacco programmatico dalla lingua dell'uso, l'esplorazione di molteplici registri stilistici, e un rapporto dialettico con la tradizione». Per un quadro degli studi che hanno paragonato Landolfi ai due autori si veda l'introduzione in Wanda Santini, *Le maschere della scrittura. Appunti linguistici sulla narrativa di Tommaso Landolfi*, Department of Italian Studies University of Toronto (Tesi di dottorato), 2015, p. 11. Si veda anche Cortellessa, *Le voci dell'istrione*, cit., p. 158 nota 15: «Il parallelo tra Gadda e Landolfi (che in vita si detestarono cordialmente [...]) è un *tòpos* della critica italiana, a tanto incoraggiata dalla accostabilità delle figure sul più opinabile dei piani, quello del valore assoluto delle rispettive scritture».

²⁰⁹ Lo scrive già nel 1939 Enrico Falqui nel suo intervento *Landolfi e il tecnicismo*, in *Id.*, *Ricerche di stile*, Vallecchi, Firenze 1939, p. 175; come ricordato in Francesca Serafini, *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in *La «liquida vertigine». Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi*. Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002, p. 225.

proprio l'estraneità all'*usus scribendi* diffuso nel Novecento italiano,²¹⁰ invece di attirare l'attenzione degli studiosi ha contribuito a relegare l'autore al di fuori delle maggiori categorie interpretative delineate dagli storici della lingua.

Tale lacuna da parte della critica è stata ormai in parte colmata, grazie a vari studi che a partire dal primo decennio degli anni duemila si sono occupati del tema in modo diretto e sistematico.²¹¹ Soffermandosi su alcune considerazioni che emergono da questi studi, è bene chiedersi innanzitutto quale sia secondo la critica la posizione di Landolfi all'interno del quadro generale della prosa italiana del Novecento, che sembra svilupparsi seguendo almeno due principali tradizioni: da una parte quella espressionistica, lontana dalle forme della lingua d'uso, e dall'altra il cosiddetto «stile semplice».²¹² È proprio tra queste due possibilità, che paiono escludersi a vicenda, a situarsi il nodo problematico che emerge dallo stile di Landolfi. Secondo la ricostruzione proposta da Wanda Santini nel 2015, l'autore infatti «sembrerebbe sfuggire alla dicotomia storiografica corrente»,²¹³ in virtù di una discrasia interna alla sua poetica. Se la prosa landolfiana apparentemente si colloca nel registro della «non-medietà»,²¹⁴ proprio in forza del lessico ricercato e di altre marcature morfologiche,

ad un esame più approfondito emergono però elementi che complicano notevolmente il quadro. In primo luogo le profonde differenze [...] rispetto alla linea espressionista che trova in Gadda il suo rappresentante principale; in secondo luogo, il problema del posizionamento rispetto alla lingua media e al parlato – occorre infatti rendere conto delle innumerevoli occorrenze nell'opera di Landolfi di strutture dialogiche, e di elementi almeno apparentemente ascrivibili alla mimesi dell'oralità.²¹⁵

Già Contini, nel tacciare l'autore di anacronismo, non aveva mancato di far notare come in Landolfi si potesse assistere a una divaricazione tra il piano lessicale quello

²¹⁰ Santini, *Le maschere della scrittura*, cit., p. 226.

²¹¹ Maurizio Dardano, *Una «ricchezza senza pari». Per un'analisi della lingua di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi e Prete, *Un linguaggio dell'anima*, cit., pp. 11-51; Raffaele Manica, *Questioni landolfiane*, in *La «liquida vertigine»*, cit., 15-23; Maria Antonietta Grignani, *«L'espressione, la voce stessa ci tradiscono». Sulla lingua di Tommaso Landolfi*, in I. Landolfi e Prete, *Un linguaggio dell'anima*, cit., pp. 57-83; Paolo Zublena, *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Le Lettere, Firenze 2013; Santini, *Le maschere della scrittura*, cit.

²¹² Cfr. Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

²¹³ Santini, *Le maschere della scrittura*, cit., p. 17.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

sintattico,²¹⁶ e nei primi anni duemila l'impressione è stata ripresa da Raffaele Manica, che ha parlato di una

aggressività fuori dall'ordinario per quanto pertiene all'asse della selezione, ovvero dentro l'ambito lessicale; e di una pacatezza classica (pacata anche quando circonvolta, come nella tradizione dialogica italiana [...]) [...], per quanto pertiene all'asse della combinazione, ovvero dentro l'ambito sintattico.²¹⁷

Non tutti gli studiosi concordano sulla supposta «pacatezza» della sintassi landolfiana,²¹⁸ e questo è probabilmente da imputare alla difficoltà di isolare una tendenza univoca, visti l'estrema varietà dei generi letterari praticati dall'autore e i continui sperimentalismi dal punto di vista narratologico. Ma è notevole che il medesimo apparente paradosso riscontrato nell'analisi della traduzione – sia sul piano delle intenzioni esplicitate, sia su quello delle pratiche – si ritrovi anche nella letteratura critica che si occupa di studiare direttamente lo stile landolfiano da un punto di vista strettamente linguistico. È come se nella lingua landolfiana in quanto tale si fosse sempre di fronte a una doppia intenzione, a una costruzione in cui è impossibile non notare lo scontro tra due energie uguali e contrarie. E, infine, come se il fascino e l'inesauribilità di questa scrittura risiedesse proprio in questa tensione.

Già Debenedetti nel suo celebre saggio del 1963 notava come l'atteggiamento di Landolfi sembrasse perseguire un «contemperarsi di naturalezza e preziosità», una dialettica tra «arte di farsi dimenticare» e «puntiglio di sottolinearsi».²¹⁹ Sarebbe difficile immaginare una più precisa definizione dell'atteggiamento di Landolfi anche come traduttore: l'arte di farsi dimenticare, conformandosi alla struttura sintattica del testo originale, e il puntiglio di sottolinearsi, attraverso gli interventi in nota e soprattutto con il continuo ricorso a un lingua rara e preziosa.

²¹⁶ Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 931: «per i suoi referti narrativi patologici o fantascientifici si avvale di un lessico prestigioso, spesso ironicamente arcaicizzante (mentre per la verità la sintassi, in larga misura dialogica o monologante, si svolge su un piano diverso)».

²¹⁷ Manica, *Questioni landolfiane*, cit., p. 18.

²¹⁸ Zublena, *La lingua-pelle*, cit., p. 22: «Una microsintassi complessa, basata su estese costruzioni ipotattiche, ma anche – e soprattutto – una microsintassi turbata, caratterizzata dalla marcatezza (letteraria) dell'ordine delle parole: tutto ciò alla ricerca, spesso, di effetti ritmici dati dal coordinato balletto degli accenti»; e ivi, p. 37: «La sintassi transfrastica rimane sempre complicata, per quanto tendente a strutture simmetriche e invasa da frasi nominali tipiche del genere diaristico».

²¹⁹ Giacomo Debenedetti, «Il "rouge et noir" di Landolfi», in Id., *Intermezzo*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 224.

III.

La luna velata

Sapete meglio di me quanto ci sia funesta, talvolta,
la luna; abbaiano, abbaiano contro di lei intere
notti.¹

(Tommaso Landolfi, *Favola*)

Denn weder die Hülle noch der verhüllte
Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der
Gegenstand in seiner Hülle. Enthüllt aber würde er
unendlich unscheinbar sich erweisen.²

(Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*)

Dall'analisi dei testi condotta fin qui risulta che le traduzioni di Landolfi, lungi dal proporsi come superfici trasparenti in grado di lasciar emergere l'individualità del testo tradotto, sembrano dar vita a una sorta di spazio "affollato", in cui l'istanza autoriale è sorretta, accompagnata e talvolta persino contraddetta dalla voce del

¹ Tommaso Landolfi, *Favola*, MB, OP I, p. 274.

² Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in Id. *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, p. 195; trad. it. di Renato Solmi, in Id., *Le affinità elettive di Goethe*, in *Opere complete*, vol. I, cit., p. 584: «Poiché né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro. Disvelato, esso si rivelerebbe infinitamente inappariscente».

traduttore stesso. Si tratta come si è visto di una caratteristica generale della lingua letteraria di Landolfi, animata dalla dissonanza tra diverse intenzioni stilistiche.

Viene da chiedersi a questo punto se la somiglianza di fondo tra lingua della traduzione e lingua della scrittura possa essere significativa su un piano che va al di là della semplice osservazione stilistica. Degli autori-traduttori si usa dire che il loro stile sia troppo personale, marcato, che essi non riescano a svestire i panni dell'autorialità per abbassarsi all'umiltà che ogni lavoro di traduzione impone: essi spesso paiono "scrivere in proprio" anche quando traducono.³ A essere in gioco è la questione del rapporto tra originale e copia, come risulta dalla constatazione che i testi tradotti dagli autori-traduttori tendono a porsi come nuovi originali, arrivando talvolta persino a superare il principale limite del testo tradotto, la sua costitutiva «défectivité».⁴

Per Landolfi le cose sembrano andare diversamente. Non è la scrittura in proprio a farsi modello del tradurre, contagiando tale attività con la sua alta dose di "originalità", bensì esattamente il contrario: è la traduzione a diventare modello della scrittura e destituendo i testi in proprio di Landolfi del loro statuto di originali. Infatti, se nel caso della traduzione la natura secondaria del testo è inevitabile, poiché essa fa sempre riferimento a un altro testo, per Landolfi si assiste allo strano fenomeno per il quale anche la scrittura in proprio sembra incapace di costituirsi (o contraria a farlo) come grado primo dell'espressione letteraria, come originale e, quindi, come origine.

Su questo aspetto la critica si è diffusamente espressa, a partire già dagli anni Sessanta, quando commentatori d'eccezione come Debenedetti, Montale e Sanguineti inaugurano contemporaneamente una linea critica che sarà poi più volte ripresa e variata fino ad oggi, e che consiste nel rilevare il carattere non originario della scrittura landolfiana, o addirittura nel muovere alle opere di Landolfi l'accusa di "inautenticità", in entrambi i casi sentendo la necessità di andare alla ricerca di fonti, modelli o

³ Si riporta qui a titolo di esempio l'osservazione di Natalia Ginzburg in *La signora Bovary – Nota del traduttore*, in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino 2001, p. 100: «Penso che per uno scrittore, il tradurre un testo amato possa essere un esercizio quanto mai salubre, corroborante e vitale. A patto, però, che lo prenda come un esercizio, e si comporti non da scrittore ma da traduttore, tirandosi in disparte il più possibile, cacciandosi il più possibile in un punto nascosto».

⁴ Berman, *Pour une critique des traductions*, cit., p. 41; «difettività» (trad. mia).

riferimenti, che tuttavia risultano difficilmente identificabili. Proprio in questo effetto di indecisione e indecidibilità si mostrerebbe la vera cifra della scrittura di Landolfi.

Scorrendo rapidamente le prime descrizioni di questo fenomeno, è utile soffermarsi sulla galleria di immagini e metafore che scaturisce dalla penna dei diversi critici, e che testimonia a un tempo l'urgenza e la difficoltà di definizione del procedimento landolfiano. La ricerca degli «originali» nascosti e allusi dalla sua scrittura ha la tendenza a creare un cortocircuito verso l'infinito: è come se tale punto cieco originario si spostasse costantemente «un po' più in là» rispetto ai limiti dello sguardo del lettore. Giacomo Debenedetti, nel suo saggio del 1963, *Il «rouge et noir» di Landolfi*, descrive questo effetto parlando di *mise en abyme*: «succede con Landolfi come a guardare la fotografia del signore, nella quale il signore tiene in mano una propria fotografia, e via di seguito, fino a un'ombra infinitesimale che sicuramente c'è, ma per vederla ci vuole il microscopio». ⁵ E più oltre aggiunge: «si dice pastiche, ma poi i nomi dei maestri, nella loro precisa identità, risultano irreperibili». Si può dunque concludere, con il critico, che: «il proprio di Landolfi, quella che in passato si sarebbe chiamata la sua serietà, consiste nel fare il pastiche di un pastiche immaginario. Nello stabilire, tra sé e il proprio prodotto, il rapporto ironico di uno che riesce a spacciare la sua voce naturale per un falsetto». ⁶

Montale affronta lo stesso tema nella sua celebre recensione a *Rien va* sempre del 1963, sottolineando, in sintonia con quando scriveva Debenedetti, come il lettore «non poteva sottrarsi, leggendo i suoi libri, dall'impressione ch'essi fossero frutto di un'arte costruita tenendo d'occhio altri modelli, qualcosa di molto vicino a quel che in termini musicali s'intende per musica al quadrato». ⁷ Tuttavia questa ricerca dei referenti porta Montale a fare un passo ulteriore: «alla prova dei fatti si poteva poi constatare che nessuno dei modelli proposti reggeva e che Landolfi, magnifico traduttore dal russo e da altre lingue, quando scriveva in proprio non faceva altro che tradursi, tenendo nascosto in sé l'originale». ⁸ È notevole come il critico, nell'impossibilità di identificare

⁵ Debenedetti, *Il «rouge et noir» di Landolfi*, cit., p. 237.

⁶ *Ibid.*

⁷ Eugenio Montale, «*Rien va*» [1963], poi in Id. *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, tomo II, p. 2586.

⁸ *Ibid.*

un modello preciso a cui la scrittura di Landolfi si riferisce, finisca per proporre la metafora della traduzione di un originale «nascosto in sé», il che equivale a parlare di un originale soltanto ipotizzato o, meglio, desunto dalla sua traduzione: ovvero esattamente ciò che si è visto accadere nel *Dialogo dei massimi sistemi* all'inizio del secondo capitolo.

Per entrambi gli interpreti l'operazione landolfiana sembra richiamare il campo semantico della musica e del canto, poiché ciò che appare innaturale, e che sembra denunciarsi come imitazione di un elemento "altro", è proprio la «voce» stessa del narratore. Va nella stessa direzione la proposta interpretativa delineata da Sanguineti nel profilo contenuto in *La letteratura italiana contemporanea* che attinge ancora al medesimo campo semantico, ponendo l'attenzione sull'«impasto di modi e di toni», e più esplicitamente sulla sua «bizzarra maniera di fare sempre il verso a qualcuno e a qualcosa, che non si sapeva poi bene che cosa esattamente fosse».⁹

Anche Italo Calvino, del resto, nel saggio che introduce la sua antologia di racconti landolfiani (edita nel 1982), riassumerà in questo modo impressioni molto simili a quelle fin qui riportate:

Attorno a un'idea – quasi sempre un'invenzione perfida, o ossessiva, o raccapricciante – s'organizza un racconto d'elaborata esecuzione, impostato quasi sempre *su una voce che pare faccia il verso a un'altra voce* (ma come un grande attore che per definire un personaggio non ha bisogno di distaccarsi che appena un tantino dalla propria dizione abituale) o, diciamo, su una scrittura che solo *fingendosi parodia di un'altra scrittura* (non d'un autore particolare, ma come d'un autore immaginario che tutti abbiamo l'illusione d'aver letto una volta) riesca a esser diretta e spontanea e fedele a se stessa.¹⁰

Calvino è tuttavia il primo tra gli autori citati a mettere in relazione esplicita la questione della parodia con quella della spontaneità e della fedeltà a se stessi. Si tratta di un tema che accompagna sottotraccia la discussione, fino a portare a risultati opposti a quelli cui giunge Calvino. Senza voler qui ricordare tutti i casi in cui il tema è stato ripreso o riformulato, vale la pena citare al riguardo la proposta interpretativa di Carla Benedetti, che nel suo dibattito *Pasolini contro Calvino* del 1998 parte proprio da questo passo per identificare le strategie letterarie atte a suscitare nel lettore un «effetto

⁹ Sanguineti, *Tommaso Landolfi*, cit., pp. 1229-1230.

¹⁰ Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., pp. 531-532 (corsivo mio).

di apocrifo»: esso consisterebbe nell'esibizione, all'interno dell'opera, di «un'impostazione di voce *inautentica*, tale cioè da non poter essere scambiata per quella dell'autore».¹¹ Il ragionamento di Benedetti si ferma soltanto brevemente su Landolfi, in quanto mira piuttosto a descrivere le strategie di alleggerimento dell'istanza autoriale in Calvino, leggendole come una via d'uscita – opposta rispetto a quella pasoliniana – dall'*impasse* della crisi dell'autore nella tarda modernità. Tuttavia è significativo soffermarsi su quanto questo saggio dice di Landolfi, perché qui si rendono manifeste le possibili implicazioni morali del discorso. Non è un caso, infatti, che la figlia Idolina abbia in più luoghi espresso le proprie riserve verso la linea interpretativa che si è cercato di riassumere in queste poche righe.¹² Tra l'accordare il giusto valore a parodia e procedimenti ironici nella costruzione dello stile landolfiano e accusare lo stesso di «inautenticità», il passo è molto breve. Continua infatti Benedetti:

L'esibizione dell'inautenticità [...] fa sì che il lettore, trovandosi di fronte a un certo stile e a una certa voce, sia indotto a considerarli non la «vera» voce o il «vero» stile dell'autore, bensì la voce e lo stile che l'autore ha come preso a prestito per l'occasione. [...] Quel che importa è che la responsabilità poetica non ricada più su colui che scrive, e che il firmatario dell'opera possa anche lui dire, come lo scrittore di apocrifi «è un altro che parla». [...] Nel caso di Landolfi possiamo supporre che sia una certa *caricatura* dello stile a fungere da segno della sua inautenticità: un «fare il verso a...», un che di parodistico: parodia di un'altra scrittura, come dice Calvino.¹³

Bisogna riconoscere che accostare l'analisi delle traduzioni all'analisi dell'opera ha il vantaggio di illuminare un paradosso altrimenti latente: sono proprio quegli elementi che nel testo tradotto denunciano, indicano e sottolineano la presenza forte dell'autore (vezzi stilistici, marche lessicali e idiosincrasie) a provocare invece, nel lettore dell'opera «originale», la sensazione dell'inautenticità, l'«effetto di apocrifo», l'apparenza della «maschera».

¹¹ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 93.

¹² I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 15: «Le lettere sono un'altra opera di Landolfi, nel senso che non differiscono linguisticamente dalle pagine pubbliche dello scrittore (la *lingua naturale* di Landolfi, a dispetto di chi parlava di falsetto o artificio) [...]. Ed è bizzarro che uno di coloro che meno s'inganno in assoluto, sia quello che più certa critica ha tacciato di «mascherarsi»».

¹³ Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 93 e pp. 101-102.

Non è tuttavia compito di questo lavoro indagare l'effettiva autenticità o meno della «voce» dell'autore. Più utile è rilevare che se la scrittura di Landolfi arriva a sollevare interrogativi di questo genere, i motivi non sono da ricercare in un effetto estetico involontario originato dai suoi testi. Al contrario, l'autenticità, la parodia e il metaletterario sono in qualche misura il nodo problematico centrale del pensiero e della scrittura di Landolfi fin dai primi anni della sua carriera. E se tali aspetti diventano protagonisti indiscussi del secondo Landolfi,¹⁴ come appare evidente a chi legga *La BIERE DU PECHEUR* o *Rien va*, d'altra parte essi figurano in modo altrettanto significativo in almeno due luoghi fondamentali del primo Landolfi.

3.1. Contro la spontaneità, o della spontaneità conquistata

Il complesso dei problemi che ruota attorno all'autenticità del discorso poetico è innanzitutto al centro delle riflessioni teoriche del Landolfi autore di testi critico-accademici. Sia nella tesi di laurea su Anna Achmatova (discussa a Firenze nel 1932, e pubblicata poi a puntate sulla rivista «Europa Orientale» tra il 1934 e 1935), sia poi nel saggio *Fantasia puškiniana* del 1937, che rappresenta «il consuntivo di una stagione di studi»¹⁵ sull'autore russo, il Landolfi critico letterario sembra farsi sostenitore di una prospettiva antispontaneista nei confronti dell'arte poetica. Tutto ciò risulta già a partire dalla prima pagina della tesi, che nelle parole di Cortellessa: «non è altro [...] che una fiorita di luoghi comuni sul 'dono' del poeta spontaneo», ovvero a tutti gli effetti, «una prolungata e caustica *parodia* della [...] 'critica ingenua che ammira la spontaneità in letteratura'»:¹⁶

¹⁴ Cfr. soprattutto BP, OP I, cit., p. 575: «Ma c'è di più: fatalmente la mia penna, cioè la mia matita, piega verso un magistero d'arte [...]»; ivi., p. 581: «Pare proprio che io abbia la vocazione di prendere le cose dal punto in cui tacciono»; ivi., p. 583: «io cerco soltanto di *aggiustare*, quasi musicalmente, le irrilevanti e ambigue parole»; ivi., p. 584: «Ma non che io non seguitassi a spacciare i miei giri: col senso presente e spasmodico dell'inutilità di tutto quanto stavo facendo e dicendo, convinto, anzi confesso, che tutto quanto invento debba per forza essere un vergognoso pasticcio, un imbroglio senza significato né scopo»; ivi., p. 593: «Del resto che io tenti, accumulando particolari superflui, rifingermi distintamente la mia condizione di quei tormentosi giorni, è senza dubbio parte della mia mania dell'impossibile in letteratura, ossia di voler ottenere (per tradurre ciò provvisoriamente) dalla parola scritta quanto essa non può dare».

¹⁵ Cortellessa, *Sistema della parodia*, cit., p. 56.

¹⁶ Ivi, p. 43 e 45.

«L'A. è una piccola donna che guarda il mondo con occhi nuovi; una donna come tutte le altre; lo sa e non se ne dispera, anzi se ne gloria. [...] Tanto piccola, buona e rassegnata, che più tardi, quando si diventa donne per davvero e le altre diventano furbe, ella rimarrà soltanto col suo accoramento».

Almeno, questo è press'a poco il *croquis* che di lei ci traccerebbero parecchi critici [...]. Si vorrebbe, in altre parole, lasciar credere ad un'A. spontanea e incontrollabile, che non si ponga neppure da lontano il problema della sua arte e della sua espressione, non più «letterata» e «artista» dei primi autori di canzonette napoletane.¹⁷

Dopo la *pars destruens* dell'affondo parodico, Landolfi procede nel corso della trattazione a sostenere la propria tesi, interpretando la poesia di Achmatova alla luce di una categoria moderna come quella della «letterarietà».¹⁸ In particolare l'obiettivo pare quello di liberare «il Poeta» (ovvero Achmatova) da una lettura critica che ne attesta la «classicità» intesa come «immediatezza e oggettività di visione»,¹⁹ e sostituire a questa un'altra definizione, ovvero classicità come «presentar dei risultati belli e ottenuti celandone per pudore o deliberatamente la genesi».²⁰

Lo stesso Puškin, citato nella tesi come modello cui Achmatova si riferisce, è a sua volta un autore “al quadrato”, il quale riscrive, imita e reinterpreta materiali della tradizione. Così viene presentato da Landolfi:

Per una tale voglia di chiarezza, per una tale mancanza di fantasia, per una tale limpidezza di spirito, tutto è buono: un suggerimento di Byron, un accenno trovato in fondo a Hoffmann [...]. Tutto il già fatto (come sa bene chi appena lo conosce) lo attrae; istituire – vorrei dire inaugurare – creature non è troppo affar suo; meglio arricchire di *colori* le già nate, quelle di cui si sa positivamente che pensare. E quanto prima di lui non è già divenuto di natura in qualche modo apodittica, il Poeta medesimo s'adopera a levigare, smussare, arrotondare (allontanare).²¹

¹⁷ Tommaso Landolfi, *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Achmatova*, in «L'Europa orientale» 1934, p. 171.

¹⁸ «Il Pozner e la Šaginjan, che sono tra i suoi migliori interpreti (quegli pure trasportato com'è spesso dalla sua facile vena), si riferiscono già con accenni inequivocabili alla superiore coscienza, alla “letterarietà” (anche intesa soltanto nel suo significato più alto, di “stile”) dell'A.», *ibid.*

¹⁹ Tommaso Landolfi, *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Achmatova II*, in «L'Europa orientale» XV, I-II, 1935, pp. 60-61.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Landolfi, *Fantasia puškiniana*, in Id., *I russi*, cit., pp. 78-79.

Tale posizione critica nei confronti di Achmatova e di Puškin²² pare confermare quanto Calvino affermava riguardo a Landolfi stesso, ovvero che egli fosse sorprendentemente informato sulle teorie linguistiche: «tutto quello che lui dice in materia sembra d'una esattezza 'scientifica' (come terminologia e come concetti) tale da poter far testo nel seminario universitario più aggiornato».²³ E infatti dietro l'attenzione alla «letterarietà» si nascondono categorie che all'epoca non erano ancora entrate a far parte del dibattito critico in Italia. Erano stati proprio i formalisti, da Landolfi studiati negli anni universitari in vista della preparazione della tesi, a ragionare intorno alla parodia e alla «stilizzazione»²⁴ e nello specifico a proporre per primi una lettura di Puškin incentrata sul carattere parodico della sua scrittura; è ad esempio il caso di Šklovskij, che rileva l'influenza sterniana sull'*Evgenij Onegin* in un suo articolo del 1923.²⁵

Senza affrontare in modo diretto ed esplicito un confronto con il «metodo formale», Landolfi vi si riferisce infatti già nel corso della tesi, spiegando in una nota contenuta nella sezione «bio-bibliografica»:

Mi limiterò a richiamare alla mente dello studioso il principio basilare cui si informano i sostenitori di tale metodo [il metodo formale]: «Un'opera d'arte è uguale alla somma dei *procédés* impiegati in essa». Principio fecondo quanto si vuole, anzi indiscutibile, ma di molto delicata applicazione.²⁶

Sull'effettiva conoscenza del movimento formalista da parte dell'autore,²⁷ la letteratura critica non ha potuto raggiungere risultati certi: tuttavia, sia che si tratti di

²² Simile posizione “antisponentista” si incontra anche nella recensione al volume *La filosofia di Leopardi* di Adriano Tilgher, in Tommaso Landolfi, *Studi leopardiani*, in «Oggi», 17 febbraio 1940, p. 20: «La sua opera [di Leopardi] non è dunque testimonianza di tendenze irriflesse, l'esalazione di sentimenti incontrollabili per quanto tipici; ma, nelle sue precise formulazioni, nella sistemazione sicura delle sue premesse, mostra una chiara volontà costruttiva e in concreto una vigorosa intelaiatura di pensiero della quale mal si potrebbe prescindere».

²³ Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 556.

²⁴ Su questa categoria si veda Ugo Maria Olivieri, «L'incerto uso delle parole». *Stilizzazione, intertestualità e parodia nel romanzo*, in «L'immagine riflessa», n.s. I, 2, 1992, pp. 249-266 e la sua ricostruzione dei rapporti tra Bachtin, Šklovskij e Tynjanov.

²⁵ Ivi, pp. 259-260.

²⁶ Landolfi, *Contributi I*, cit., p. 180. La citazione virgolettata all'interno del testo si trova sia in Viktor Šklovskij, *Rozanov* del 1921 sia poi in *Teoria della prosa* del 1925.

²⁷ Sul tema della ricezione da parte di Landolfi delle teorie formaliste cfr. Beatrice Stasi, *Landolfi e i formalisti russi*, in «Intersezioni», a. XII, n. 2 (agosto 1992), pp. 291-331; Cortellessa, *Il sistema della parodia*, cit., e Pala, *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*, cit.

una «parziale assimilazione dei principî della scuola formalista i quali, diffusi e, se si vuole, ‘annacquati’, erano diventati in un certo senso patrimonio comune nella cultura letteraria russa di quegli anni»,²⁸ sia che si tratti invece di una «conoscenza ravvicinata dei testi cardinali della scuola formalista»,²⁹ ciò che è importante sottolineare è proprio il fatto che Landolfi vuole attaccare una concezione dell’arte di Achmatova come spontaneità “naturale”:

Spontaneità, insomma, sì, ma conquistata attraverso alle più dure prove e alle più pericolose schermaglie colla sua coscienza letteraria; spontaneità che, come nel caso di ogni vero poeta, non è se non la legittimazione dell’esigenza, non soltanto, ma anche, si badi, dei mezzi espressivi.³⁰

I bersagli polemici di Landolfi sono stati individuati dalla critica nella slavistica italiana del tempo,³¹ il cui rappresentante più significativo è proprio Ettore Lo Gatto (1890-1983), traduttore e pioniere di tali studi in Italia, che figura non solo in bibliografia nel lavoro di Landolfi, ma è tra i direttori della stessa «Europa orientale» su cui la tesi viene pubblicata.

3.1.1. *I «timidissimi sentimentali»*

Oltre a informare gli scritti del Landolfi slavista, l’idea che alla base dell’arte ci debba essere una spontaneità «conquistata» ricompare in una delle pagine più funamboliche del primo Landolfi, che prende le mosse da queste parole:

Adesso l’arte è venuta in un incredibile accrescimento, tutto è arte e poi arte, non c’è quasi più niente di spontaneo, la stessa spontaneità si cerca a tutto potere, ma con uno studio infinito.³²

²⁸ Stasi, *Landolfi e i formalisti russi*, cit., p. 294.

²⁹ Cortellessa, *Il sistema della parodia*, cit., p. 53.

³⁰ Landolfi, *Contributi I*, cit., p. 180.

³¹ Cfr. Stasi, *Landolfi e i formalisti russi*, cit. p. 294 in cui si cita da uno dei saggi di Lo Gatto in bibliografia: «L’Achmatova è un uccello che canta per profondo bisogno dell’anima e come gli uccelli non ha artificio il suo canto».

³² PL, OP I, p. 149.

Il passo è tratto dall'appendice apposta alla *Pietra lunare*, significativamente intitolata «Dal giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera». Se Julia Kristeva, sulla scorta della teoria bachtiniana della polifonia romanzesca descriveva in senso lato qualunque testo come «mosaïque de citations»,³³ in questo caso ci si trova di fronte a un brano che incarna tale definizione alla lettera: si tratta infatti di un vero e proprio montaggio di citazioni, interamente tratte dalle prime venti pagine dello *Zibaldone*.³⁴

Tale procedimento non è certo un'invenzione landolfiana, e si possono rintracciare precedenti significativi che la critica ha rubricato all'interno del fenomeno del *rewriting*.³⁵ La strategia di Landolfi, tuttavia, è tanto più sorprendente in quanto ha una struttura ricorsiva: nel testo viene teorizzata la necessità di un'arte al secondo grado e tutto ciò viene espresso utilizzando *al secondo grado* le parole di un autore canonico della tradizione letteraria italiana. Ma c'è di più. L'operazione di appropriazione della voce altrui viene evidenziata a livello tipografico grazie all'introduzione di virgolette e parentesi quadre a indicare i tagli e le aggiunte, e il testo leopardiano viene citato con precisione filologica. Con l'eccezione di alcuni dettagli: in un caso, quando lo *Zibaldone* reca «e però», Landolfi agglutina invece la locuzione nel proprio tipico «epperò»,³⁶ quasi – esattamente come nel caso delle traduzioni – a voler apporre la propria firma. È guidata dalla stessa intenzione anche la scelta di sottolineare nel dettato leopardiano la parentetica «(perché il cuor nostro non è cangiato, ma la mente sola)», volgendo in corsivo il tondo dell'originale.

³³ Julia Kristeva, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 85; trad. it. di Piero Ricci in Ead., *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 121: «mosaico di citazioni».

³⁴ Si tratta di citazioni estrapolate e montate in una diversa posizione fino a formare una dichiarazione di poetica autonoma, tratte dalle pp. 4-20. Stefano Lazzarin nel suo articolo «*Dissipatio ph. g.*» *Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, in «Studi novecenteschi» 29, 63/64, giu-dic 2002, p. 213 individua dieci prelievi: Zib 4 [cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1973, vol I, [p. 7]; 9-10 [pp. 13-14]; 17 [p. 23]; 17 [p. 23-4]; 5 [p. 8].

³⁵ Cfr. il caso di Karl Kraus che riscrive Shakespeare, illustrato in Irene Fantappiè, *La riscrittura*, in Francesco De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, p. 134 e *passim*; e ivi, p. 157: «Sono in particolare i montaggi di citazioni a dimostrare la possibile natura di *rewriting* della citazione: il caso di Kraus [...] ci dimostra come anche un'opera composta esclusivamente o quasi dalle parole di altri autori debba necessariamente considerarsi una riscrittura».

³⁶ PL, OP I, p. 149. Una ulteriore modifica è l'introduzione della parentesi quadra «[si ripete in conclusione]» nella clausola finale, cfr. PL, OP I, p. 201.

Ma prima di commentare il senso di questa operazione è bene riassumere sommariamente l'argomentazione costruita da Landolfi con le parole di Leopardi. Come si vedrà l'autore compone con le tessere dello Zibaldone quello che si potrebbe leggere come un leopardiano saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*.³⁷

Il punto di partenza dell'argomentare landolfiano è la constatazione secondo cui «adesso» non ci sarebbe «quasi più niente di spontaneo». Viene evidentemente istituita una dicotomia tra l'oggi e un altro momento, precedente, in cui era invece possibile la spontaneità poetica, come nel caso degli antichi. Omero, in quanto perfetto rappresentante di questi ultimi, compone «franchissimamente», abbandonandosi a una «bellissima negligenza». Se infatti «in molte opere di mano» il miglior modo per sbagliare è pensare continuamente al pericolo che minaccia la riuscita dell'opera stessa, gli antichi sono proprio coloro che riuscivano a non pensarci affatto, perché sapevano a malapena dell'esistenza di tale pericolo.³⁸

Sull'altro versante ci sono coloro che il testo chiama «noi timidissimi» (e con “noi” si intenda dunque Leopardi e Landolfi), ovvero i poeti moderni. Essi infatti conoscono i pericoli insiti nel gesto artistico, pericoli che hanno portato i romantici, per

³⁷ Sembra che Leopardi non conoscesse il celebre saggio schilleriano del 1796. Cfr. a questo proposito almeno Arturo Mazzarella, *Il poeta moderno: sulla poesia ingenua e sentimentale di Leopardi*, in «Critica letteraria» 178, 2018; Alessandro Costazza, *L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, «Studia theodisca» VII, 2000, p. 35; Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo*, Mondadori, Milano 1997, pp. 72-81 e Mario Andrea Rigoni, *Leopardi e l'estetizzazione dell'antico*, Sansoni, Firenze 1967, p. 13. Raffaele Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime: archeologia e percorsi di una idea estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 158-9 sostiene invece la tesi opposta. Si noti in ogni caso che la questione dei rapporti tra Leopardi e i “romantici tedeschi” è delineabile come segue in Elena Polledri, *Giacomo Leopardi und die scrittori romantici Italiens: Romanticismo oder Romantik*, in *Leopardi und die europäische Romantik. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.-9. November 2013*, hrsg. von Edoardo Costaduro et. al., Winter, Heidelberg 2015, p. 52: «Fast alle Informationen über die deutschen Autoren entnahm Leopardi entweder Übersetzungen (in geringem Maß) und (zum großen Teil) den Quellen zweiter und dritter Hand: Madame de Staëls *De L'Allemagne*, die Kulturzeitschriften (Il Conciliatore, Biblioteca Italiana, Il Ricoglitore, Gazzetta di Milano), Bertolas *Idea della bella letteratura alemanna* sowie Andrés Aufsatz *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, der viele Stereotypen über die deutsche Literatur und über die analytischen Deutschen enthält. Aus allen diesen Quellen bildete er seine Vorstellung von der deutschen Romantik, die Autoren enthält, die heute überhaupt nicht zum romantischen Kanon gehören»; «Leopardi attinge quasi tutte le informazioni sugli autori tedeschi da traduzioni (in piccola parte) e (in larga misura) da fonti di seconda e terza mano: la *Germania* di Madame de Staël, le riviste (Il Conciliatore, Biblioteca Italiana, Il Ricoglitore, Gazzetta di Milano), l'*Idea della bella letteratura alemanna* di Bertola, il saggio di André *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, che contiene numerosi stereotipi sulla letteratura tedesca e sui tedeschi. Da tutte queste fonti si forma una rappresentazione della *Romantik* tedesca che coinvolge autori che oggi non appartengono assolutamente al canone romantico» (trad. mia).

³⁸ PL, OP I, p. 149.

esempio, a «partorire mostri» per «certa libertà di pensare e di comporre».³⁹ Per evitare di cadere in tali errori, i «timidissimi» non possono abbandonarsi alla poesia con l'«ignorante franchezza» degli antichi e il massimo che è loro concesso è attenersi all'imitazione, o a una composizione lavorata e studiata di bei versi e di bella lingua. La diagnosi è chiarissima: ormai «s'è perduto il linguaggio della natura, e questo sentimentale non è altro che l'invecchiamento dell'animo nostro, e non ci permette più di parlare se non con arte».⁴⁰

A questo punto si palesa tuttavia il paradosso nascosto al centro di ogni poesia moderna e quindi «sentimentale». Da un lato, infatti, essa non può fare a meno dell'arte, intesa come artificio, come riflessione su se stessa, e in ultima analisi come «ragione». Ormai «c'è bisogno dell'arte, e di grandissimo studio dell'arte», poiché ciò che Omero poteva dire in modo naturale, spontaneo, ingenuo, «noi pensatamente e con infinito artificio non possiamo dirlo se non mediocrement, e *in modo che lo stento più o meno quasi sempre si scopra*».⁴¹ Riecheggiate da Landolfi, queste parole sembrano acquisire un senso diverso e più profondo, nella misura in cui proprio la messa in rilievo del procedimento artistico, quindi dello «stento» e dell'infinito artificio, è alla base dell'idea formalista di arte.⁴² Landolfi sembra qui quasi enunciare, con le parole di Leopardi, la necessità di una letteratura che sia anche e sempre metaletteratura.

Tuttavia, dall'altro lato, «la tropp'arte nuoce a noi»,⁴³ e – così si chiude l'appendice – «questo senno e questa esperienza sono la morte della poesia».⁴⁴ Infatti l'eccesso di razionalità e riflessione è un problema che intacca la stessa categoria di spontaneità, poiché è chiaro che, anche al di là dell'ambito strettamente artistico, *volere* essere spontanei, *volere* essere ingenui, è il modo migliore per fallire nell'impresa. Ne consegue che per il poeta ragionare troppo intorno al proprio poetare è qualcosa di paralizzante, come lo è per ogni uomo prendere coscienza di ciò che il corpo svolge normalmente in maniera automatica: «Provatevi a respirare artificialmente e a fare

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ivi*, p. 150.

⁴¹ *Ibid* (corsivo mio).

⁴² Cfr. a questo proposito la categoria dell'«impedimento» come «legge generale dell'arte» così com'è proposta nel celebre saggio di Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *Id., I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 93-94.

⁴³ PL, OP I, p. 151.

⁴⁴ *Ivi*, p. 152.

pensatamente qualcuno di quei moltissimi atti che si fanno per natura; non potrete, se non a grande stento e men bene.»⁴⁵

Per un verso il commento leopardiano alla *Pietra lunare* è stato letto come «fumisterie»,⁴⁶ gioco letterario o «nonsense»⁴⁷ a cui sarebbe semplicemente «affidato il compito di sfinittizzare e in ultimo di destituire ironicamente [...] la letteralità mitico-fantastica che impera su vaste zone del macroenunciato romanzesco».⁴⁸ D'altra parte però, il testo ottenuto dal collage leopardiano è un gioco in realtà molto serio, poiché conduce il lettore direttamente al cuore della riflessione che si è visto essere fondamentale per Landolfi fino agli anni Settanta.

Innanzitutto è bene rilevare, con Beatrice Stasi, che l'operazione di collage testuale compiuta da Landolfi, stravolgendo «l'ordine – ma non il senso»⁴⁹ della riflessione leopardiana, agisce sul testo in due modi. In primo luogo il nuovo assetto contribuisce a «lasciare in ombra la dimensione storica in cui s'inscriveva l'antitesi classico-romantica primottocentesca»,⁵⁰ e in secondo luogo risolve tragicamente la stessa antitesi. In questa prospettiva, più che una stroncatura ironica o autoironica nei confronti del romanzo, che sarebbe accusato da Leopardi di volersi fare «linguaggio della natura» o arte *naïve*,⁵¹ l'appendice è una quindi dichiarazione di poetica e, anzi, quasi un'esplicitazione dei presupposti alla base del romanzo stesso. Per Landolfi l'antitesi ingenuo/sentimentale posta già più di un secolo prima viene estremizzata nel tragico paradosso (che in questo modo assume i tratti di un manifesto novecentesco) della necessità e insieme dell'impossibilità di una letteratura «sentimentale».

Nonostante alcune caratteristiche della *Pietra lunare* – si pensi al personaggio di Gurù – collochino l'opera in un'ambientazione scopertamente fantastica, il rimprovero che scaturisce dall'*Appendice* non è quello di aver ceduto al «gusto corrotto del secolo», cadendo nell'errore tipico dei romantici che «partoriscono mostri». Sembra infatti

⁴⁵ Ivi, p. 151.

⁴⁶ Anna Dolfi, *Ars combinatoria. Paradosso e poesia*, in Ead., *Terza generazione. Ermetismo e altri*, Bulzoni, Roma 1997, p. 169.

⁴⁷ Clelia Martignoni, *Landolfi o il talento della mobilità. Generi e strutture delle prime raccolte*, in I. Landolfi, *La «liquida vertigine»*, cit., p. 170.

⁴⁸ Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi e i teatri della scrittura*, Bulzoni, Roma 2006, p. 176.

⁴⁹ Beatrice Stasi, *Leopardi e l'assiuolo. Note in margine al classicismo landolfiano*, in «Intersezioni», XVII, 1997, p. 307.

⁵⁰ Ivi, p. 308.

⁵¹ Cfr. Dolfi, *Ars combinatoria*, cit., p. 170.

giustificato seguire ancora Stasi nell'interpretazione secondo cui nel testo l'accusa al romanticismo «non a caso relegata fra parentesi, appare evidente sussidiaria rispetto all'obiettivo critico centrale che individua piuttosto nella consapevolezza critica (“sentimentale”) moderna il limite (“la morte”) della poesia».⁵²

In conclusione, il collage dello *Zibaldone* fornisce una precoce e precisissima autodiagnosi della contraddizione non risolta che sta alla base dello scrivere di Landolfi, interamente giocato nell'esiguo spazio definito da una triplice impossibilità: impossibilità di fare poesia ingenua, impossibilità di non fare poesia e impossibilità di fare poesia non ingenua, poiché essa è la morte della poesia.

3.1.2. «L'anima gli sta (è un orrore vederlo) nel gomito»

Nell'appendice alla *Pietra lunare*, la dialettica tra arte e spontaneità che Landolfi prende in prestito dalle prime pagine dello *Zibaldone* viene dunque assolutizzata e astratta dalla polemica con Breme intorno a classicismo e romanticismo. Sempre agli inizi del XIX secolo, tuttavia, risale l'opera che più che di ogni altra esprime tale dialettica in maniera diretta, esplicita e universalizzata in forma quasi di parabola, ponendola nei termini tragici della perdita del paradiso. Il breve testo di Heinrich von Kleist *Über den Marionettentheater* appare in quattro puntate sui «Berliner Abendblätter» nel dicembre del 1810 e viene tradotto in Italia per la prima volta da Leone Traverso, che lo include nella sua antologia kleistiana per la collana «Scrittori stranieri» di Garzanti.⁵³ È lecito supporre, quindi, che Landolfi conoscesse il breve racconto-saggio, considerando anche che il suo interesse per Kleist è confermato dalla citazione in esergo al racconto *Una cronaca brigantesca* (in cui si indica il *Michael*

⁵² Stasi, *Leopardi e l'assiuolo*, cit., p. 309.

⁵³ Una prima traduzione, cui Traverso si riferisce parlando di «riduzione» nella sua «Guida bibliografica» contenuta nell'edizione citata, era già comparsa nel 1941 (e non 1940 come indicato da Traverso) sulla rivista «La ruota» I, (1941), pp. 30-33, a cura di Giuseppe Saito. Si noti che tale traduzione, per altro relativamente aderente all'originale, espunge sistematicamente ogni riferimento all'albero delle conoscenze e al libro di Mosè, adattando il finale in questo modo (ivi, p. 33): «così la grazia riappare solamente quando la consapevolezza di noi stessi abbia oltrepassato i limiti della raffinatezza, quando cioè noi siamo ritornati ad una nostra ingenua primitività». Ma per la prima edizione completa cfr. appunto Heinrich von Kleist, *Kleist, scelta di Leone Traverso, versioni di Leone Traverso e Vincenzo Errante*, Garzanti, Milano 1943, pp. 221-229.

Kohlhaas come ipotesto esplicito).⁵⁴ Anche però prescindendo dall'effettiva conoscenza diretta di questa fonte, il testo di Kleist è un utilissimo termine di paragone per capire da un lato la posizione poetica di Landolfi,⁵⁵ dall'altra il particolare rilievo dato nelle sue opere ad alcuni personaggi, come si vedrà in seguito.

Il racconto si svolge in forma di dialogo tra un narratore e il primo ballerino dell'opera di una città senza nome. Come noto, si apre con la constatazione da parte di quest'ultimo della superiorità della marionetta sull'uomo per quanto riguarda la grazia durante la danza. L'affermazione lascia il narratore stupefatto, inducendolo a continuare il dialogo: nella danza delle marionette, si scopre, «Jede Bewegung, [...] hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst».⁵⁶ La mancanza di intenzionalità e di riflessione cosciente è ciò che conferisce alla marionetta il principale vantaggio sul ballerino: un vantaggio dunque negativo, che a livello estetico si concretizza nel semplice fatto «daß sie niemals *zierte*»,⁵⁷ espressione di difficile traduzione che Traverso rende con «essa non farebbe mai movimenti affettati».

Si è visto che la critica metteva in rilievo la presenza di più voci nella scrittura landolfiana e quindi la distanza immediatamente percepibile tra l'autore e il personaggio che “dice io”. Qualcosa di molto simile compare nel testo di Kleist, poiché la *Ziererei*, l'«affettazione»⁵⁸ del ballerino scaturisce precisamente dalla non coincidenza, in lui, di due punti: essa si avrebbe infatti «wenn sich die Seele (*vix motrix*)

⁵⁴ SP, OP I, p. 313.

⁵⁵ Lo scritto kleistiano si trova citato e commentato in relazione alla poetica landolfiana anche in Andrea Cortellessa, *Malattie della volontà. Landolfo e il manuale dell'accidioso*, in Anna Dolfi e Maria Carla Papini (a cura di), *Il teatro di Tommaso Landolfi. Atti della giornata di studi di Firenze, 12 dicembre 2008*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 59-75, in cui viene letto alla luce della categoria di «manierismo». Il saggio è esemplare nel modo di affrontare il rapporto di Landolfi con le fonti di psichiatria ottocentesca (in particolare il «Caso Kraepelin») riconducendo il discorso psicanalitico all'interno di categorie letterarie.

⁵⁶ Heinrich von Kleist, *Ueber das Marionettentheater*, in *Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1967, pp. 9-16; trad. it. di Leone Traverso in Kleist, *Sul teatro di marionette*, cit., p. 221: «Ogni movimento, diceva egli, ha un centro di gravità; basta regolare quel centro, nell'interno della figura; le membra, che non sono altro che pendoli, seguono, senz'alcuno aiuto, in una maniera affatto meccanica, da sé».

⁵⁷ Ivi, p. 11; trad. it. cit., p. 224.

⁵⁸ *Ibid.*

in irgend einem Punkte befindet, als in dem Schwerpunct der Bewegung».⁵⁹ All'uomo non sarebbe dunque dato il movimento libero e automatico della marionetta, in forza della distanza tra il punto in cui si applica la forza di gravità del movimento e il punto in cui si trova l'anima dell'uomo stesso, o, più semplicemente, la sua intenzionalità. Per questo motivo egli è come costretto a mostrare la volontà del gesto, così fiaccando in esso ogni possibile grazia. «Sehen Sie den jungen F... an,» prosegue l'interlocutore, «wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und den Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen».⁶⁰

Quando la distanza tra centro di gravità e anima si fa troppo grande, l'effetto ottenuto è a metà strada tra il comico e l'imbarazzante, come se l'anima risiedesse, appunto, «nel gomito». Qualcosa di molto simile accade nel secondo esempio riportato dal narratore di Kleist: un ragazzo scorge il proprio riflesso mentre è intento ad asciugarsi un piede e, nel farlo, nota una somiglianza tra la propria figura e quella della celebre statua classica del giovane che si toglie una spina. Il riconoscimento rende il protagonista dell'aneddoto consapevole del proprio aspetto e ciò basta a fargli perdere ogni naturalezza e grazia. Prova inutilmente a ripetere il gesto più e più volte, ma «er war außer Stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag' ich? Die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, dass Gelächter zurückzuhalten».⁶¹

Il dialogo prosegue poi illustrando un ultimo esempio, declinato sul tema dell'efficacia in una sfida al fioretto. L'abile spadaccino che si ritrova a fronteggiare un orso nota che ogni finta con cui cerca di sviare l'attenzione dell'animale viene da quest'ultimo ignorata nel modo più assoluto: l'avversario risponde senza fatica anche al colpo sferrato con la maggiore destrezza, poiché «in dem Maaße, als, in der organischer Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt».⁶²

⁵⁹ *Ibid.*: «quanto l'anima (*vix motrix*) si trovi in qualche altro punto che nel centro di gravità del movimento».

⁶⁰ Ivi, p. 12; trad. it. cit., p. 225: «Osservate il giovane F..., quando si ritrova, Paride, fra le dee, e porge il pomo a Venere: l'anima gli sta (è un orrore vederlo) nel gomito».

⁶¹ Ivi, p. 14; trad. it. cit., p. 227: «Egli non fu in grado più di riprodurre lo stesso movimento. Che dico? i movimenti che faceva, erano tanto comici che io faticavo a ritenere le risa».

⁶² Ivi, p. 16; trad. it. cit., p. 228: «Nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggiante e imperiosa».

Secondo il ballerino, in conclusione, ciò che distingue l'uomo dalla marionetta, dal fanciullo inconsapevole e dall'animale è strettamente legato all'essenza dell'uomo, poiché consiste nell'intenzionalità, nella consapevolezza o nella riflessione e quindi, in ultima analisi, nell'aver mangiato all'albero della conoscenza: «Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist».⁶³

3.1.3. «Il tempo, ogni volta, di morire»

Il carattere quasi demoniaco della ripetizione intenzionale è qualcosa che Landolfi conosce molto bene, tanto da farlo teorizzare al narratore di uno dei suoi primi racconti, «*Night must fall*», nel celebre passo dell'assiuolo, più volte citato dai critici in relazione al carattere «secondo, vicario» della parola landolfiana.⁶⁴ Nelle notti insonni che seguono le interminabili partite a carte inevitabilmente perse, l'io narrante viene tormentato dal canto di questa sorta di civetta dall'illustre tradizione letteraria: un fischio rapido, sempre uguale a se stesso, ma che ogni volta appare nuovo, come se venisse proferito per la prima volta.

Curioso, ad esempio, è sentire come il suo verso, all'assiuolo, non invecchi mai in gola. Ogni accento intenzionale, ogni nota che rechi un messaggio è, per un essere umano, irripetibile al di là di due volte: la prima è quella che chiamerò la voce naturale, e qui non me ne voglio occupare; la seconda, la voce riflessa o cosciente, gli costa l'impegno incondizionato di tutto il suo essere, il ridursi della sua vita attorno al suo più alto apice.⁶⁵

A questo punto l'autore si chiede che cosa impedisca all'uomo di ripetere la propria parola al pari dell'assiuolo. Sono due le condizioni necessarie e sufficienti:

Inutile dire che sono la coscienza e la volontà a giocare un simile tiro: ripetere un'intonazione o una nota *volendolo* fare e *avendo la coscienza* di farlo mi è sempre apparsa l'impresa più tormentosa e stimolante. A un solo patto un essere umano può ripetere una

⁶³ Ivi, p. 12; trad. it. cit., p. 225: «Il Paradiso è serrato e il cherubino ci sta alle spalle. Noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si ritrovi forse qualche ingresso dal di dietro».

⁶⁴ Si vedano almeno Cortellessa, *Malattie della volontà*, cit., pp. 72-75 e ancora Stasi, *Leopardi e l'assiuolo*, cit.

⁶⁵ DMS, OPI, p. 103-104.

qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra. L'assiuolo invece ripete la sua sempre nuova: quale portento di forza non conterrà mai la sua anima raccolta e gettata ogni volta, per tutta una notte, attraverso il suo becco? Ma a noi che ascoltiamo e sappiamo, il fiato è mozzato a ogni nota: riuscirà, non riuscirà? e in questo dubbio ci tormentiamo ogni volta: ogni volta soffriamo con lui l'indicibile, e non abbiamo ancora tratto un gran respiro di sollievo che già una nuova prova lo attende. Sembra, in una parola, che ogni volta l'assiuolo dimentichi ciò che ha detto un momento prima e che fra le note della sua evocazione abbia il tempo, ogni volta, di morire.⁶⁶

Nella differenza tra la capacità dell'assiuolo di ripetere ogni volta la stessa cosa come se fosse la prima volta e la speculare incapacità dell'uomo di fare la stessa cosa, è facile scorgere una eco della dicotomia kleistiana appena illustrata. Del resto, rileggendo i racconti landolfiani di questo primo periodo, tracce sparse della tragica dicotomia si trovano disseminate in molte figure e nei motivi più disparati.⁶⁷ Un esempio particolarmente vivido del modo in cui Landolfi guarda ai vani tentativi da parte dell'uomo di ripetere i gesti propri di una perduta ingenuità è contenuto nella grottesca descrizione della cugina in *Ragazze di provincia*.

Nella situazione iniziale del racconto si legge in controluce l'abbozzo di una trama imparentata da un lato con il racconto d'esordio *Maria Giuseppa*, dall'altro con ciò che accade nelle prime scene della *Pietra lunare*, che l'autore va componendo negli stessi mesi. Un giovane torna al «maniero comitale» della propria infanzia per passare là i mesi estivi, e vive inizialmente una strana felicità. Fin da subito il lettore viene messo in allarme da una chiosa del narratore che introduce l'alternativa di cui sopra: «a questa felicità non mancava che d'essere incosciente – vantaggio o svantaggio a seconda delle opinioni».⁶⁸ Ma è l'arrivo della cugina, anch'essa di ritorno dopo molti anni, a scatenare la pantomimica scena che ricalca i tentativi falliti da parte del giovane kleistiano di ripetere il proprio gesto a imitazione della statua classica. I protagonisti, infatti, usavano da ragazzi vestire abiti «alla foggia del Cinquecento e d'altri secoli passati»⁶⁹ per recitare in un teatro casalingo allestito per l'occasione. I due si ritrovano dunque dopo molti

⁶⁶ Ivi, p. 104.

⁶⁷ Si veda almeno anche l'esempio messo in rilievo in Cortellessa, *Le voci dell'istrione*, cit., pp. 155-156, tratto da *De mois*, in cui il protagonista colpisce «per caso» il centro di un bersaglio, ma non è in grado di ripetere il gesto, poiché «l'arte, tapina, non può ripetere il miracolo», in DM, OP II, p. 695.

⁶⁸ MB, OP I, p. 240.

⁶⁹ *Ibid.*

anni nella vecchia casa e la cugina viene improvvisamente sopraffatta dal desiderio anacronistico di tornare a vestire gli stessi abiti.

Siccome però l'uomo – al contrario dell'assiuolo – può ripetere una parola solo «a patto che gli si avvizzisca tra le labbra», anche in questo caso la ripetizione dell'antico travestimento è condannata a fallire:

I costumi però non si adattavano alle loro taglie d'adulti. Carlino dovè rinunciare ad agganciare il suo, anche se le mani della cugina, esperte come allora, lo aiutarono, e in quella casacca troppo corta si sentì subito ridicolo. Ma non rinunziò la cugina, ad agganciare la sua veste; ella strinse strinse, finché i fianchi non le scoppiarono di sotto, finché il seno non le si gonfiò smisuratamente di sopra, finché insomma non ebbe ritrovata la sua vita d'una volta. Tutto il sangue le salì subito alla testa e per parecchi giorni, poi, ella girò per le camere così, rossa in volto, cogli occhi che le schizzavano dalle orbite, colla carne straripante dalla cintola, nella delicata veste di raso bianco corta ormai fino al ginocchio o poco più giù. Eppure non sembrava accorgersi di questo; era bruciata da un eterno ardore, tenera nei suoi abbandoni, e balbettava spesso come per febbre.⁷⁰

A stringere maggiormente la veste, si direbbe che la cugina potrebbe quasi scoppiare – e si sa che da questo destino non è esente qualche personaggio femminile landolfiano. La grottesca trasfigurazione del corpo di lei è immagine lapidaria dello stento tragicomico (ovvero la «morte della poesia»⁷¹) originato dal tentativo, vano, di recuperare la perduta ingenuità.

Ma nonostante l'amarezza lasciata da questo esperimento fallito, esagerato e quasi teatrale, per Landolfi pare esistere, almeno a tratti, almeno ipoteticamente, una strada, seppur impervia, di tornare alla spontaneità. Ciò a cui l'autore infatti alludeva a proposito della poetessa russa, quella «spontaneità, insomma, sì, ma conquistata attraverso alle più dure prove e alle più pericolose schermaglie colla [...] coscienza letteraria»,⁷² sembrerebbe infatti indicare in termini landolfiani, la possibilità di «fare il viaggio intorno al mondo» per vedere se dall'altra parte si ritrovi un qualche ingresso al paradiso perduto della grazia. Anche se il viaggio presuppone un passaggio consapevole nelle zone più grottesche e ridicole dei tentativi di imitazione falliti.

⁷⁰ Ivi, p. 242.

⁷¹ PL, OP I, p. 201.

⁷² Landolfi, *Contributi I*, cit., p. 180.

3.2. *Il principe infelice* come fiaba sentimentale

È necessario ora indagare quali siano le particolari strategie messe in atto da Landolfi stesso per affrontare il complesso di problemi fin qui rilevato, poiché se è vero che l'arte sentimentale, riflessa e non più innocente, rappresenta la «morte della poesia», è pur vero che non per questo essa deve essere abbandonata. Per il Landolfi narratore, le «schermaglie colla coscienza letteraria» prendono varie forme, e hanno molto a che fare con un dialogo o contrapposizione con il romanticismo europeo e tedesco, ovvero proprio quegli autori che nel corso dell'Ottocento hanno «errato», affidandosi alla «libertà di pensare e di comporre». Al riguardo è utile rifarsi ancora una volta alle indicazioni contenute nel saggio di Cortellessa, secondo il quale «la strategia letteraria del giovane Landolfi, almeno sino alla metà degli anni Quaranta, sarà dominata proprio da [una] *imitazione complessa* che fa riferimento [...] a una *classe di testi* che corrisponde *grosso modo* al repertorio romantico-decadente europeo dell'Ottocento», una classe che secondo il critico si potrebbe definire semplicemente «letteratura romantica».⁷³

All'interno di questo ampio settore, c'è una più ristretta sezione di testi su cui la letteratura critica che si è occupata di Landolfi fino ad ora si è tradizionalmente focalizzata: si tratta del genere, o modo, del fantastico. Sono innumerevoli le letture critiche che tentano una definizione dei rapporti di Landolfi con esso,⁷⁴ e non interessa in questo momento riassumerli. Basterà ricordare qui brevemente come sia lo stesso autore in un celebre passo di *Rien va* a rifiutare questa etichetta per descrivere i propri racconti giovanili, cosa d'altra parte ben nota anche ai critici che iscrivono tali racconti all'interno del modo fantastico:

Su una rivista italiana, a nessun proposito, giudizio sommamente lusinghiero sulla mia “opera”; e tra l'altro vi son definito, con lodi da fare il viso rosso, “autore di racconti

⁷³ Cortellessa, *Il sistema della parodia*, cit., p. 45.

⁷⁴ Lungi dal voler proporre una bibliografia sul tema, si vedano però almeno Lazzarin, «*Dissipatio ph. g.*» *Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, cit., Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Lithos, Roma 1998, Simone Castaldi, *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, Forum Italicum 2010, pp. 359-371.

fantastici”. Sommatamente lusinghiero, cioè inteso come tale: come mi dispiace, al contrario, e come è anacronistico. Ma se avessi voluto essere uno scrittore di racconti fantastici... Che cosa invece ho voluto essere o sono? E chi lo sa: come sempre la mia comprensione è stata ed è soltanto negativa («Questo solo di noi...»).75

Sia che si consideri Landolfi uno dei pochi autori italiani a rientrare a pieno titolo nel repertorio del fantastico, magari aggiornato in seguito al *linguistic turn* novecentesco⁷⁶ – sia che si ritenga piuttosto che il prevalere dell’istanza ironico e metaletteraria ponga inevitabilmente l’autore al di fuori dei confini del genere,⁷⁷ non si può negare che molti degli stilemi e dei motivi ripresi da Landolfi appartengono alla classe di testi che viene generalmente indicata come fantastico.

Tutto questo potrebbe indurre il critico a cercare tracce e riferimenti che alludano a un autore come Hoffmann.⁷⁸ Tuttavia, anche se lo scrittore conosceva sicuramente molto bene l’opera che tanta importanza ha avuto per la diffusione del modo fantastico nella Francia degli anni Trenta dell’Ottocento, si deve riconoscere che, almeno per quanto riguarda le riprese dirette dei motivi appartenenti alla letteratura tedesca, Landolfi sembra privilegiare un altro filone, appartenente piuttosto alla *Frühromantik* e al genere della fiaba.⁷⁹ Non tanto e non solo perché di fiabe Landolfi è traduttore – negli anni Trenta, come si è ampiamente ricordato, e poi nuovamente negli anni Sessanta con il lavoro su Puškin –, ma perché questo genere è il referente implicito ed esplicito di molte opere del primo periodo.

⁷⁵ RV, OP II, p. 269.

⁷⁶ Cfr. Simone Castaldi, *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, cit., p. 371: «Se si può postulare un fantastico come genere ancora praticabile nella letteratura del Novecento, allora questo è un meta-fantastico, come si è detto del tutto linguistico, più vicino piuttosto a sviluppi successivi, a quelle che diventeranno le architetture borgesiane o i labirinti metanarrativi di autori statunitensi come Donald Barthelme o John Barth, che non ai modelli ottocenteschi a cui sovente si è ricondotta l’opera landolfiana (confondendo visibilmente i mezzi con gli obiettivi)».

⁷⁷ Come sostiene per esempio Secchieri, *L’artificio naturale*, cit., p. 177.

⁷⁸ Cosa che in parte è stata fatta. Si veda per esempio Mattia Di Taranto, *Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E.T.A. Hoffmann*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIX, 2017, pp. 167-186, che indaga le diverse modalità di intendere il “fantastico” in Hoffmann e Landolfi, ma conduce un confronto tra i due autori, piuttosto che non uno studio delle fonti o dei riferimenti. Oppure Stasi, «Un che di sposato con la vita»: Landolfi e D’Annunzio, cit., pp. 540-541, in cui si mostra come la concezione romantica (hoffmanniana) del gioco, desunta di *Fratelli di Serapione* e dagli *Elisir del diavolo*, possa essere letta in Landolfi come metafora della poesia.

⁷⁹ Un discorso diverso sarebbe da fare probabilmente per le altre letterature e per autori che da Hoffmann sono stati notevolmente influenzati, come è il caso di Nodier, Gogol’, Poe.

L'esempio più evidente in questo senso è rappresentato dal «romanzo per bambini»⁸⁰ *Il principe infelice*, scritto nel maggio del 1938 ma pubblicato solo nel 1943. Secondo la ricostruzione di Idolina Landolfi, l'autore attende alla sua stesura in breve tempo e vi lavora contemporaneamente ad alcuni racconti confluiti nella sua seconda raccolta.⁸¹ Ma non per questo fu minore il suo interesse per le sorti dell'opera, come nel caso dell'altro racconto per l'infanzia, *La raganella d'oro* (scritto nel 1947): al contrario, egli dimostrò di tenere molto a questi brevi romanzi, lamentandosi spesso presso l'editore per l'insoddisfacente cura editoriale e l'esigua diffusione delle edizioni.⁸²

Il principe infelice, che denuncia fin dal titolo la propensione al palinsesto, narra la storia di un principe preda di un'inguaribile malinconia dopo essere rimasto chiuso in un castello per sette anni a compiere la propria formazione intellettuale. Viene promulgato un bando in cui il re promette metà del suo regno a chi riesca a guarirlo. Si presenta un misterioso nano che con il suo «vocino di ragnatelo» proferisce la soluzione: bisogna che il principe faccia un «bel sogno».⁸³ La principessa Rami, povera ma bella, pallida e tanto delicata da avere il cuore di vetro, si offre volontaria per andare alla ricerca del Paese dei Sogni e viene affiancata nell'avventura da due rivali, Ossala e Vanina, «rubeste e orgogliose», e ricchissime. Nel bosco le tre principesse prendono strade diverse ma, com'è naturale, solo la prima, dopo lunghe e complicate avventure, riesce a parlare con l'Imperatore del Paese dei Sogni e a ottenere il suo aiuto. Sulla via del ritorno, tuttavia, si ricongiunge con le principesse cattive, che le annunciano la falsa notizia della morte del principe. A sentir ciò il cuore della fragile eroina si infrange, ed ella cade in uno stato di morte apparente.

A questo punto le parti si invertono. Il principe, guarito dalla malinconia grazie al «bel sogno» inviatogli dall'imperatore, e ormai divenuto re, ha un unico desiderio: rintracciare la fanciulla del sogno, che altri non è che la stessa principessa Rami. Trovatala addormentata nel bosco, riuscirà a svegliarla grazie a un ulteriore consiglio

⁸⁰ Questa la dicitura che compare sul frontespizio della prima edizione: Tommaso Landolfi, *Il principe infelice. Romanzo per bambini*, Illustrazioni di Sabino Profeti, Vallecchi, Firenze 1943.

⁸¹ OP I, p. 1004.

⁸² È stato suggerito che l'interesse fosse anche in parte stimolato dalla prospettiva di guadagno economico, siccome le vendite del *Principe infelice* furono tra le migliori dell'intera produzione artistica di Landolfi, si veda OP I, p. 1003.

⁸³ PI, OP I, p. 361.

del nano misterioso; dovrà cedere però a quest'ultimo la seconda parte del proprio regno e finirà povero, ma felice, insieme alla bella Rami.

3.2.1. *Quale fiaba?*

Anche a una lettura superficiale appare evidente come questo romanzo costruisca il proprio stile e i propri motivi a partire dall'imitazione del modello fiabesco. Nella classificazione della modalità di «scrittura al secondo grado» proposta da Genette in *Palinsesti*,⁸⁴ in questo caso si stabilisce fra i due testi un tipo di relazione più complicato rispetto alla semplice trasformazione. In essa infatti il mimotesto non si relaziona direttamente all'ipotesto, ma lo fa frapponendo una «matrice di imitazione» che consiste nella generalizzazione di alcuni tratti stilistici. Il caso della fiaba, con le sue espressioni formulari e fisse, le ripetizioni, l'uso particolare di tempi e modi verbali e la riproposizione di personaggi e situazioni simili, si adatta straordinariamente bene al procedimento di astrazione degli elementi caratteristici. *Il principe infelice* è infatti ambientato in un tempo e in un luogo indefinito, si articola secondo lo schema generale del superamento delle difficoltà,⁸⁵ sfrutta in vari casi il principio della triplice ripetizione di un evento⁸⁶ e coinvolge personaggi tipici della narrazione fiabesca, come la principessa buona e bella e le due principesse cattive, vari antagonisti, aiutanti, consiglieri di corte e, infine, il misterioso nano.⁸⁷

⁸⁴ Cfr. Gérard Genette, *Palinsesti*, trad. it. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997, p. 247.

⁸⁵ Max Lüthi, *Märchen*, 10. aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Rölleke, Metzler, Stuttgart 2004, p. 25: «Die Ausgangslage ist gekennzeichnet durch einen Mangel oder eine Notlage (arme Eltern setzen ihre Kinder aus; die Prinzessin soll einem Drachen ausgeliefert werden), durch eine Aufgabe (des Goldapfeldieb zu ertappen, Lebenswasser für den kranken König zu holen), ein Bedürfnis (Abenteuerlust, Wunsch sich zu vermählen) oder andere Schwierigkeiten, deren Bewältigung alsdann dargestellt wird»; «La situazione iniziale è caratterizzata da una mancanza o da una situazione critica (genitori poveri che abbandonano i propri figli; la principessa in balia di un drago), da un compito (acchiappare il ladro di mele d'oro, recuperare l'acqua della vita per il re malato), da una esigenza (voglia di avventura, desiderio di sposarsi) o altre difficoltà di cui viene rappresentato il superamento» (trad. mia).

⁸⁶ Ivi, p. 30.

⁸⁷ Ivi, pp. 27-29.

A livello stilistico Landolfi attinge a piene mani alle formulazioni tipiche del genere,⁸⁸ come ad esempio nell'incipit («Molto lontano di qui [...] viveva un re saggio e possente»), o durante l'avventura della principessa («Cammina cammina cammina», «lontano lontano, lontanissimo»);⁸⁹ o ancora nel caso della filastrocca che riassume l'intero viaggio della principessa:

«... Lontana forse cento leghe
Siede la Terra delle Streghe »
«... Dunque, viandanti, aprite bene gli occhi
Questo è il Paese dei feroci Orchi...»
«... Dove è sempre notte bruna
È l'Impero della Luna...»
«... Non conviene, fanciulla, temere:
Qui vi parlano i fiori e le fiere...».⁹⁰

Oltre agli aspetti formali e stilistici, ci sono poi vari dettagli sul piano dell'intreccio della fiaba landolfiana che sembrano rimandare a passi di specifici testi dei Grimm o di altre fiabe celebri: alcuni esempi sono la rottura del cuore di vetro della principessa Rami, che ricalca quella del cuore del fedele Enrico nella fiaba dei Grimm *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, ma anche quella del cuore di piombo della statua nell'*Happy prince* di Oscar Wilde,⁹¹ richiamato fin dal titolo. Un altro esempio è la contagiosa malinconia del principe che si diffonde nel castello e i tra i suoi abitanti:

Il silenzio cadde anche in tutte le sale della reggia; muti i cortigiani le scorrevano senza rumore; ciascuno, fino ai guatterri delle reali cucine, sul più bello delle proprie occupazioni emetteva un sospiro mozzo; su ogni cosa incombeva la pena.⁹²

⁸⁸ Ivi, p. 31: «Diese [die Technik der mündlichen Übertragung] ist auf Gedächtnisstützen, auf Formeln, Kennworte, Wiederholungen, Kontraste angewiesen (auch Verse können ihr eine Stütze bedeuten), und dazu auf einen klaren Aufbau»; «Questa [tecnica della trasmissione orale] è basata su espedienti mnemonici, formule, parole d'ordine, ripetizioni, contrasti (anche i versi posso aiutare) e inoltre su una chiara struttura» (trad. mia).

⁸⁹ PI, OP I, p. 365 e pp. 368-369.

⁹⁰ Ivi, p. 370.

⁹¹ Cfr. Oscar Wilde, *The Happy Prince*, in Id., *The Complete Short Stories*, edited with an introduction and notes by John Sloan, Oxford, Oxford University Press, 2010. Per un confronto tra *Il principe infelice* e il testo di Wilde si veda anche Luca Federico, *L'infelicità del principe felice. Oscar Wilde e Tommaso Landolfi*, in «Parole rubate», 12, 2015, pp. 51-68. Anche qui viene proposto un parallelo tra la fiaba e il racconto landolfiano *Favola*.

⁹² PI, OP I, p. 361.

Accadeva infatti qualcosa di molto simile nella grimmiana *Dornröschen*, quando la principessa si pungeva con il fuso addormentandosi:

E questo sonno si diffuse sull'intera reggia: il re e la regina, che erano appena rincasati ed erano entrati nella sala, s'addormentarono, e tutta la corte con loro. Dormivano anche i cavalli nelle scuderie, i cani nel cortile, i colombi sul tetto, le mosche sui muri, e persino il fuoco che scoppiettava nel focolare si quietò e s'addormì, e l'arrosto smise di friggere, e il cuoco, che stava acciuffando per capelli il guattero perché non aveva fatto bene qualcosa, lo lasciò andare e s'addormentò.⁹³

Alcuni motivi fiabeschi, d'altra parte, compaiono già nel *Principe infelice* e Landolfi li porterà con sé, una volta terminato l'esperimento di "genere", altrove nella propria opera. La cosa non stupisce, soprattutto perché l'interesse per questi motivi troverà conferma anche nelle scelte che guidano la selezione dai Grimm per *Germanica*, a distanza di pochi anni.

3.2.1.1. «Ruzzole», «vesciche di strutto» e «splendenti globi»

Il primo caso di motivo fiabesco che avrà varie e diverse ripercussioni sull'opera di Landolfi è quello della luna. Come si è detto, Rami riesce a convincere l'Imperatore a mandare un «bel sogno» al proprio innamorato, e il principe inizia a guarire dalla propria malinconia subito dopo averlo sperimentato. È con queste parole che descrive il sogno al resto della corte:

«Mi pareva» disse «di correre per una campagna nuda, senza neppure un albero o soltanto un cespuglio; con questo però, che la strada, diritta davanti a me e senza fine, era di un bianco plumbeo e violaceo, e i campi erano rossi, il cielo verde, insomma tutti colori stralunati. E c'era in cielo un piccolo sole giallo smaccato, che si poteva benissimo guardare. Confesso che tutto questo paesaggio mi dava una grande pena».⁹⁴

Il piccolo sole giallo smaccato forse non è la luna, ma si comporta in modo molto simile all'astro: infatti, dice il principe, lo «si poteva benissimo guardare». E d'altra parte in questo paesaggio onirico i colori appaiono scambiati, quasi come in un effetto

⁹³ Grimm, *Fiabe*, cit., pp. 13-14.

⁹⁴ PI, OPI, p. 131.

al negativo (il verde è rosso, il blu è verde) e il principe li definisce «stralunati». Sembra lecito supporre che la luna in tale contesto visivo possa apparire molto simile a una sorta di sole. Ma l'aspetto forse più significativo si trova poche righe dopo:

«Ed ecco» riprese il re «che mentre correvo così a perdifiato per quella via, ci fu nell'aria uno schianto, come una lacerazione, forse per effetto del piccolo sole che, staccandosi dal cielo, m'era caduto sul capo. Esso infatti cominciò a ruzzolarmi davanti velocissimo, come una forma di cacio o, appunto, una ruzzola avviata da un giocatore robusto. E io dovevo acchiapparlo e non ci riuscivo; lo inseguivo affannato e le forze stavano per mancarmi».⁹⁵

A questo punto nel sogno il re inizia a inseguire un'«incantevole forma femminile avvolta in bianchi veli» di cui ben presto si innamora, e a cui sarà dovuta la sua guarigione una volta sveglio. Ma soffermandosi sull'immagine con cui si apre il sogno, non si può far a meno di notare la sua somiglianza con quello che secondo Giuseppe Sandrini «si potrebbe definire quasi un mitologema moderno»,⁹⁶ la luna staccata dal cielo. Salta agli occhi infatti il parallelo tra questa caduta onirica dell'astro e uno dei più noti racconti landolfiani, il *Racconto del lupo mannaro*, con cui non a caso Calvino deciderà di aprire la sua antologia di racconti landolfiani.⁹⁷

Ora avvenne che una notte di luna io sedessi in cucina, ch'è la stanza più riparata della casa, presso il focolare; porte e finestre avevo chiuso, battenti e sportelli, perché non penetrasse filo dei raggi che, fuori, empivano e facevano sospesa l'aria. E tuttavia sinistri movimenti si producevano entro di me, quando l'amico entrò all'improvviso recando in mano un grosso oggetto rotondo simile a una vescica di strutto, ma un po' più brillante. Osservandola si vedeva che pulsava alquanto, come fanno certe lampade elettriche, e appariva percorsa da deboli correnti sottopelle, le quali suscitavano lievi riflessi madreperlacci simili a quelli di cui svariano le meduse. «Che è questo?» gridai, attratto mio malgrado da alcunché di magnetico nell'aspetto e, dirò, nel comportamento della vescica. «Non vedi? Son riuscito ad acchiapparla...» rispose l'amico guardandomi con un sorriso incerto. «La luna!» esclamai allora.⁹⁸

Come nel *Principe infelice*, anche qui la caduta dell'astro, che nel racconto diventa un vero e proprio rapimento, sancisce il passaggio a un mondo diverso da quello quotidiano e abituale: nel sogno del principe la caduta della luna-sole è antefatto

⁹⁵ Ivi, p. 381-382.

⁹⁶ Sandrini, *Le avventure della luna*, cit., p. 138.

⁹⁷ Landolfi, *Le più belle pagine*, cit., pp. 15-18.

⁹⁸ MB, OP I, p. 247.

dell'incontro fatale con la donna velata; nel *Racconto del lupo mannaro* il furto della luna dà ai protagonisti una breve illusione emancipativa, poiché li libera seppur per poco tempo dal potere metamorfico dell'astro. È bene ricordare, ad ulteriore conferma della comune genesi delle due scene, che secondo la ricostruzione cronologica di Idolina Landolfi, l'autore scrive questo racconto proprio in seguito alla stesura del *Principe infelice*, ovvero dopo l'estate del 1938.⁹⁹

Ma il motivo evidentemente non è un'invenzione di Landolfi. Sandrini ha ricostruito la storia di questa fortunata immagine a partire da Ariosto, passando per Francesco Algarotti e soprattutto Leopardi;¹⁰⁰ infine, come si ricorderà, in ambito tedesco accade qualcosa di molto simile nella fiaba dei Grimm *La luna* scelta e tradotta da Landolfi.¹⁰¹

Quando il contadino se ne fu andato, uno di loro disse: «Potremmo usare anche noi questa lampada, abbiamo da noi una quercia che è giusto grande così e potremmo appendercela. Che piacere se la notte non dovessimo andar brancolando nell'oscurità! «Sapete che?» disse il secondo. «Andremo a prendere un carro e dei cavalli e porteremo via la Luna. Loro qui se ne possono comprare un'altra.» «Io mi so arrampicare bene» disse il terzo «e la tirerò giù». Il quarto menò un carro e dei cavalli, il terzo s'arrampicò sull'albero, fece un buco nella Luna, ci passò una corda e la calò. Quando lo spendente globo fu sul carro, lo coprirono con un panno perché nessuno s'accorgesse del furto.¹⁰²

Nella luna però il lettore di Landolfi si imbatte inevitabilmente a ogni piè sospinto, e non è un caso che molti interpreti dell'autore posizionino la priva vera cesura cronologica della sua produzione letteraria in concomitanza con la deriva dell'astronave Cancroregina che proprio verso la luna era diretta. Ma sulla capacità trasformativa e sulla valenza “mannara” della luna si tornerà più avanti.

3.2.1.2. Morte apparente della fanciulla

⁹⁹ Cfr. *Cronologia*, in I. Landolfi, «*Il piccolo vascello solca i mari*», cit., p. 246.

¹⁰⁰ Cfr. Sandrini, *Le avventure della luna*, cit., pp. 137-140.

¹⁰¹ Il parallelo tra la fiaba dei Grimm e *Il racconto del lupo mannaro* è già stato notato da Idolina nella sua *Nota al testo* e ribadito in Sandrini, *Le avventure della luna*, cit., p. 142 e sg. e Malagoli, *Il manoscritto volante*, cit., p. 186.

¹⁰² Grimm, *Fiabe*, cit., p. 62.

Rimanendo ora ancora al *Principe infelice*, è bene notare come il più lampante richiamo a un motivo fiabesco classico sia da ritrovare nel finale, quando i ruoli tra salvatrice e salvato si invertono e Rami cade in uno stato di morte apparente. Si tratta anche in questo caso di un frammento tematico che sarà essenziale nella successiva poetica di Landolfi, come sottolineato da molti critici.¹⁰³ Se in *Dornröschen*: «come l'ebbe tocca col suo bacio, Fiordirovo batté le ciglia, si svegliò e lo guardò teneramente»,¹⁰⁴ nel racconto di Landolfi a fare il miracolo sarà un fiore portentoso e non il semplice bacio del principe, ma le descrizioni dei due risvegli colpiscono per la loro somiglianza: «Fu appena fatto fiutare a Rami il portentoso fiore, che ella aprì gli occhi e batté le palpebre; poi sospirò come riscuotendosi da un lungo sonno, e buttò le braccia al collo del suo sposo fra lagrime di felicità».¹⁰⁵

Il motivo continua a riemergere in vari momenti dell'opera di Landolfi anche negli anni successivi, come nel caso del racconto *Due veglie*,¹⁰⁶ in cui un uomo assiste al risveglio miracoloso della moglie morta:

Ma che vedo! le sue guance si soffondono di lieve rossore... Ah no, che è crudele inganno dei miei occhi stanchi... Ah sì, che non è inganno: miracolo tra tutti giocondo, ella rivive! Oh gioia inesprimibile che anche me riconduce dalla morte alla vita!¹⁰⁷

Come si nota, la descrizione ricalca quasi perfettamente ciò che avviene nel *Principe infelice*, dove però l'inganno pare dato dal calore delle labbra invece che dagli occhi stanchi:

Ma sotto le sue labbra gli parve d'un subito sentire ancora un vago calore sulle fredda fronte: «Sarebbe mai possibile? Vive ella ancora? No certo le mie labbra erano troppo ardenti, e non è che un'illusione!» Egli appoggiò tuttavia l'orecchio sul cuore della giovinetta. Non era un'illusione: un palpito sordo e remoto, quasi venisse dalle profondità della terra su cui il tenero corpo posava, agitava, seppur debolmente, quel cuore: la fanciulla viveva!¹⁰⁸

¹⁰³ A questo proposito si vedano almeno Fracassa, *Sconfinamenti d'autore*, cit., p. 64 e Silvia Contarini, «Al modo degli iceberg»: *Parodia del fantastico nel racconto d'autunno di Tommaso Landolfi*, in P. Farinelli (a cura di), *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo. Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana 29.10.2009)*, ETS, Pisa 2012, p. 130.

¹⁰⁴ Grimm, *Fiabe*, cit., p. 16.

¹⁰⁵ PI, OP I, p. 388.

¹⁰⁶ Pubblicato nella raccolta *In società* (1962) ma composto tra il 1955 e il 1957. Cfr. OP II, p. 1270.

¹⁰⁷ Ivi, p. 176.

¹⁰⁸ PI, OP I, p. 386.

Nel racconto più tardo la morte apparente viene tuttavia rielaborata in chiave umoristica, poiché il risveglio della moglie toglie ogni possibile illusione sulla natura retorica del dolore sublime che la prima morte aveva suscitato. E per sottolineare la distanza che separa la fiaba dal racconto, si veda la funzione cambiata di segno della fragilità del cristallo: nel primo caso Rami muore perché ha il «cuore di vetro», il quale viene infranto con l'apprendere della morte del principe. Nel secondo, la moglie risvegliata dalla morte apparente si preoccupa per prima cosa per come il marito in sua "assenza" ha posizionato un vaso: «Il mio bel vaso di cristallo su quella panca malferma: basta il più piccolo urto a farlo cadere».¹⁰⁹

Ma altrove, ovvero nel più celebre tra i testi cosiddetti autobiografici di Landolfi, il motivo della confusione tra sonno e morte riemerge in altra veste, vale a dire nella prospettiva tragico-traumatica del ricordo infantile. Si tratta dell'incipit di *Prefigurazioni: Prato*:

Io (ma quante volte ho scritto questo dannato pronome?), io ero un bambino che a un anno e mezzo avevano portato davanti a sua madre morta, colla vana speranza che i lineamenti di lei gli rimanessero impressi nella memoria; e che aveva detto: lasciamola stare, dorme».¹¹⁰

L'importanza non marginale di questo brano è confermata anche da una successiva ripresa quasi letterale: l'immagine infatti ritorna incorniciata metanarrativamente nel *Breve Canzoniere*, poiché fa parte del terzo «principio» (inteso come incipit non proseguito) che la voce narrante legge ad alta voce alla propria interlocutrice per dimostrarle la propria impotenza letteraria:

E poi lo scritto riprende più sotto così:

*Le primissime immagini, s'intende, affondano le loro radici nella memoria nascosta. [...] Mi menarono (ho udito, e devo aver già rammentato altrove; col pietoso intento di imprimere il suo volto nella mia animuccia), mi menarono davanti al letto infiorato di mia madre morta. Dissi, sembra: «Lasciamola stare, dorme» – Ma questo è ancora buio.*¹¹¹

¹⁰⁹ OP II, p. 176.

¹¹⁰ OM, OP I, p. 743. A questo proposito si veda ancora Zublena, *La lingua-pelle*, cit., p. 116-117.

¹¹¹ In BC, OP II, p. 1158.

Il brano, oltre ad essere un ottimo esempio di *mise en abyme* narrative, ci consente di seguire le variazioni di tono che uno stesso motivo di origine fiabesca può assumere nella ripetizione multiforme di cui viene fatto oggetto.

3.2.2. *Questioni di registro*

Tornando ora alla fiaba landolfiana, bisogna domandarsi a questo punto quale sia la funzione del procedimento imitativo, e in quale registro si collochi. È infatti proprio il registro, secondo la classificazione di Genette, che permette di assegnare a un mimotesto la giusta categoria: dunque rispettivamente il *pastiche* nel caso del registro ludico, la caricatura quando esso si fa satirico e la *forgerie* quando volge al serio.¹¹² È stato notato che quasi mai però le parodie o i *pastiche* landolfiani possono rientrare in una di queste possibilità. È molto più comune che i suoi testi percorrano alternativamente – o in certi casi contemporaneamente – diverse strade. Così c'è stato chi ha parlato di «esitazione intertestuale» come di quel fenomeno per cui il lettore si trova in una situazione di indecidibilità nei confronti del grado di serietà del regime parodico,¹¹³ e chi ha invece rilevato come l'autore costruisca delle «parodie serie» con la tendenza a mostrare un modello per nascondere un altro, come in una «maschera dentro la maschera».¹¹⁴

Il *Principe infelice*, contrariamente ad altri testi landolfiani, potrebbe rappresentare uno dei pochi casi in cui l'imitazione degli elementi caratteristici di un genere viene condotta utilizzando un registro prevalentemente serio: il testo infatti, pur con qualche lieve deviazione non infrange mai le regole del gioco della fiaba. All'usuale natura ibrida del tipo di imitazione si sostituisce, tuttavia, un tipo specifico di complessità di registro, facilmente comprensibile a chi legga ad alta voce il testo davanti a un pubblico di bambini: si sviluppa infatti un duplice regime discorsivo che scorre su binari paralleli, poiché la narrazione contiene «una sorta di doppio fondo che consente all'adulto di cogliere citazioni, ammiccamenti, disincanti ed ironie precluse al

¹¹² Genette, *Palinsesti*, cit., p. 247.

¹¹³ Cortellessa, *Il sistema della parodia*, cit., pp. 45-47.

¹¹⁴ Contarini, «*Al modo degli icebergs*», cit., pp. 123-124.

bambino».¹¹⁵ Un esempio evidente si può trovare nella scena in cui Rami incontra l'Imperatore del Paese dei Sogni, che decide di aiutarla in forza di una galanteria molto realistica e decisamente poco fiabesca:

Ma l'Imperatore, ancora arrabbiato: «guà guà,» disse a denti stretti «ora non ho tempo!». Poi però guardò meglio la fanciulla e, colpito dalla sua bellezza, si rabbonì; anzi badava a tirarsi giù le maniche e a rassettarsi dopo la sudata di poco prima. Intanto disse al cavaliere con aria furba: «Tu, bel cavaliere, perché non vai al tuo lavoro, sai che è già tardi?». L'altro dovè a malincuore obbedire e s'allontanò a sua volta.¹¹⁶

Il finale, inoltre, è particolarmente esemplare del modo in cui Landolfi tratta il materiale fiabesco, esasperandone gli stilemi e giocando con gli orizzonti d'attesa dei diversi lettori. L'intreccio si conclude infatti con un lieto fine, come imposto dal genere: il nano ottiene a mo' di premio per i suoi servigi la completa cessione del regno:

«Dirò da ultimo che sono dolente di togliervi l'altra metà del vostro regno ("oh, prego!" fece il re senza pensarci), ma a ciascuno il suo: a me le cure d'un vasto regno, a voi e alla vostra sposa la felicità.»¹¹⁷

Il lettore adulto non può non cogliere una certa ironia amara nell'indifferenza del re e nella falsa cortesia del nano, come anche nell'insistenza da parte del narratore sul fatto che le ricchezze «non *siano* la felicità».¹¹⁸ A proposito dell'importanza del denaro, la complicità sottotraccia è data anche dal fatto che a ogni conoscitore di Landolfi è noto il suo prosaico e rivendicato attaccamento al denaro, connesso inscindibilmente alle necessità del gioco d'azzardo. Quest'ultimo, del resto, viene spesso a sua volta messo a tema in maniera esplicita all'interno dell'opera.¹¹⁹ Tale aspetto viene acuito da alcune circostanze, come la stessa scelta di presentare l'Imperatore per la prima volta nei panni, per l'appunto, di un accanito giocatore, il che – se nel racconto valessero le stesse regole che valgono nei film di Hitchcock – trasformerebbe immediatamente l'Imperatore nel ruolo perfetto per un cameo interpretato da Landolfi stesso.

¹¹⁵ Fracassa, *Sconfinamenti*, cit., p. 65.

¹¹⁶ PI, OP I p. 378.

¹¹⁷ Ivi, p. 387.

¹¹⁸ Ivi, p. 385.

¹¹⁹ Cfr. *Lettera di un romantico sul gioco*, in SP, OP I, e vari altri racconti successivi come *Lavori forzati*, in BP, OP I.

Ma proseguendo nella disanima del testo, le dissonanze di registro si esprimono quasi scopertamente nella vera e propria chiusa della fiaba:

Al re infatti, ormai non più re, non rimaneva nulla della passata ricchezza e potenza; e la stessa Rami era, come sapete, estremamente povera. Ma a loro adesso che poteva importare della ricchezza? Con quel po' che possedeva la mamma della fanciulla essi acquistarono una ridente casetta in riva a un lago, dove si stabilirono. Colui che era stato uno dei più potenti re della terra divenne un forte e gaio pescatore, e coi proventi della pesca provide del necessario la famigliuola. Giacché presto due floridi bambini allietarono colle loro grida la modesta dimora. Là dunque vissero felici e contenti per lungo volgere d'anni, e là, se nel frattempo non sono morti, vivono certo tuttora.¹²⁰

L'attenuazione del classico lieto fine fiabesco che viene deviato verso una soluzione quasi "piccolo borghese", in cui la «modesta dimora» viene «allietata» dalle «grida» dei «floridi bambini» non può che far sorridere il lettore. La vera e propria formula conclusiva, infine, «se nel frattempo non son morti, vivono certo tuttora», è stata intesa come un'ulteriore nota di umorismo nero,¹²¹ ma in essa sembra celarsi in realtà uno scherzo landolfiano simile a quello del celebre episodio della *Passeggiata*: come là il lessico pareva inventato ma proveniva invece direttamente dal dizionario della lingua italiana, questa formula, che nel contesto ironico della fiaba landolfiana assume la funzione di una variazione caustica d'autore, è in realtà la semplice traduzione di quella che viene considerata «*die klassische deutsche Märchenschlussformel*», ovvero «und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch».¹²²

¹²⁰ PI, OP I, p. 388.

¹²¹ Come succede per esempio in Fracassa, *Sconfinamenti*, cit., pp. 69-70: «così il finale caustico – “là dunque vissero felici e contenti per lungo volgere d'anni, e là, se nel frattempo non sono morti, vivono certo tuttora” – svela l'umor nero dell'autore e riscrive a ritroso l'intera favola, che può sopportare catalessi e risurrezioni ma non il nudo dato della morte naturale».

¹²² Christine Shojaei Kawan, *Grimms Verse*, in Rolf Wilhelm Brednich (hrsg.), *Erzählkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftliche Erzählforschung*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009, p. 439. Nel saggio si nota lo strano fenomeno per cui la formula viene indicata dai maggiori studiosi di fiabe come la più classica formula conclusiva della fiaba, ma in realtà essa ricorre nelle fiabe dei Grimm soltanto una volta, nella fiaba *Fundevogel*, (due se si considera anche la versione variata in *Die Hochzeit der Frau Füchsin*). Il testo che invece contribuisce a rendere famosa questa formula di chiusura è *Volksmärchen aus Pommern und Rügen* di Ulrich Jahn (1891), e l'autrice ipotizza che provenga da una tradizione orale. Cfr. anche André Jolles, *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen 1968, p. 243, in cui con queste parole si commenta la formula di chiusura: «ja, der Tod der in gewissem Sinne einen Gipfel der naiven Unmoral bedeutet, wird im Märchen aufgehoben: „wenn sie nicht gestorben sind, leben sie heute noch”»; trad. it. di Silvia Contarini e Roberta Zuppet in André Jolles, *Forme semplici*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Mondadori, Milano 2008, p. 431: «nella fiaba viene abolita

3.2.3. «Ein Märchen will ich dir erzählen, horche wohl»¹²³

Nel complesso procedimento imitativo messo in atto da Landolfi è ancora da registrare, tuttavia, un elemento che pare fondamentale per la corretta lettura della fiaba. Se è vero infatti che nel caso del *pastiche* non è possibile risalire a un testo preciso che funga da modello, ma bisogna piuttosto fare riferimento a una classe di testi, d'altra parte è ugualmente vero che almeno nella prima metà del *Principe infelice* si può scorgere nelle avventure di Rami la somiglianza con un precedente letterario articolato secondo i medesimi momenti, l'iniziale malinconia, il viaggio e infine il ritrovamento di ciò che si aveva lasciato. Si tratta del *Kunstmärchen* di Novalis *Hyazinth und Rosenblütchen*.

È altamente probabile che Landolfi conoscesse questa fiaba, poiché essa è contenuta nell'incompiuto *Die Lehrlinge zu Saïs*, romanzo in forma di frammento composto tra il 1798 e 1799, che Novalis aveva in mente di concludere dopo la stesura dell'*Heinrich von Ofterdingen* e che, come noto, la prematura morte gli impedì di portare a termine. Landolfi doveva aver letto *Die Lehrlinge zu Saïs* nella versione originale,¹²⁴ poiché uno dei due testi in esergo alla *Pietra lunare*, citato in tedesco, è tratto proprio dalle prime pagine del romanzo.

L'opera novalisiana è composta di frammenti narrativi e stralci dei discorsi di alcuni discepoli presso il tempio di Iside in Egitto, dove si sono recati alla ricerca della chiave per interpretare la «große Chiffreschrift»¹²⁵ della natura. L'opera si iscrive all'interno di quella che Pierre Hadot ha chiamato tradizione orfica,¹²⁶ la quale «punta

persino la morte, che rappresenta in un certo senso l'apice dell'immoralità ingenua: "Se non son morti, vivono certo ancora oggi"».

¹²³ Novalis, *I discepoli di Saïs*, testo tedesco a fronte, a cura di Alberto Reale, Bompiani, Milano 2015, p. 148; trad. it. ivi, p. 149: «Voglio raccontarti una fiaba, ascolta».

¹²⁴ Nonostante la fiaba compaia anche nella prima traduzione italiana del romanzo: Novalis, *I discepoli di Saïs*, trad. it. di Giovanni Angelo Alfero, «Antichi e moderni» I, Carabba, Lanciano 1912, pp. 66-74. Non viene invece compresa nella selezione fatta da Prezzolini: Novalis, *Frammenti*, a cura di Giuseppe Prezzolini, «Cultura dell'Anima» 41, Carabba, Lanciano 1914.

¹²⁵ Novalis, *I discepoli di Saïs*, cit., p. 104; trad. it. ivi, p. 105: «grande scrittura cifrata».

¹²⁶ Pierre Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, trad. it. di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2006.

a scoprire i segreti della natura limitandosi alla percezione, senza l'aiuto di strumenti tecnici, utilizzando solo le risorse del discorso filosofico poetico o quelle dell'arte pittorica».¹²⁷ Secondo la ricostruzione di Hadot,

a fine Settecento, Iside assume [...] significati multipli. Rappresenta la Natura intesa come oggetto della scienza, ma anche la Natura intesa come madre di tutte le cose, e infine la Natura intesa come infinita, divinizzata, indicibile e anonima: l'Essere universale. La si identifica con la Verità, che costituisce l'oggetto ultimo, e forse inaccessibile, del sapere umano.¹²⁸

Al centro del romanzo di Novalis è posta infatti la fiaba di Hyazinth, tutta costruita intorno all'immagine della dea velata nel tempio di Sais. La divinità rappresenta la natura, e il velo l'impossibilità della sua conoscenza diretta: «è con quest'immagine che si è messo in relazione il problema del rapporto tra coscienza e natura o, se si vuole, il problema della stessa autocoscienza».¹²⁹ Già per Kant l'immagine era perfetta espressione del limite sublime – «Io sono tutto ciò che è, che fu e che sarà, e nessun mortale ha sollevato il mio velo»¹³⁰ – ma essa ha soprattutto una grande eco presso Friedrich Schiller e tra i protagonisti della *Frühromantik*. Il tema viene infatti suggerito a Novalis dalla poesia di Schiller *Das verschleierte Bild zu Sais*,¹³¹ in cui un giovane, spinto dalla sete di conoscenza, si reca in Egitto al tempio di Iside e si trova di fronte alla possibilità di svelare la statua della dea per guardare direttamente la Verità. Il messaggio lasciato dalla dea tuttavia mette in guardia gli uomini dall'intraprendere una simile impresa:

„Kein Sterblicher, sagt sie
Rückt diesen Schleier, biß ich selbst ihn hebe.
Und wenn mit ungeweihter schuldiger Hand
Den heiligen verbotnen früher hebt,
Der, spricht die Gottheit“ – Nun? „Der sieht die Wahrheit“¹³²

¹²⁷ Ivi, p. 151.

¹²⁸ Ivi, p. 266.

¹²⁹ Fabrizio Desideri, *Il velo dell'autocoscienza: Kant, Schiller e Novalis*, in «Atque» 16, 1997-1998, p. 27.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Pubblicata su «Die Horen» nel 1795, ora in Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*, a cura di Giampiero Moretti, SE, Milano 1990, pp. 99-124.

¹³² Novalis, *I discepoli di Sais*, cit., p. 236; trad. it. ivi, p. 237: «“Nessun mortale” dice la divinità, / “solleverà questo velo finché io stessa non lo solleverò. / E chi con mano non consacrata e colpevole /

L'uomo si lascia però tentare e una volta sollevato il velo perde i sensi, e al risveglio viene colto da una pena profonda («ein tiefer Gram»¹³³) che lo conduce a una rapida morte. Novalis, con la fiaba di *Hyazinth und Rosenblütchen* contesta la posizione di Schiller dando un epilogo del tutto diverso alla vicenda poiché, come dice il discepolo-io narrante alla fine della prima parte: «[...] wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein ächter Lehrling zu Sais».¹³⁴

Vero e proprio capovolgimento della poesia schilleriana, la fiaba si apre sulla descrizione di un giovane che «si corrucciava continuamente», ovvero «Er grämte sich unaufhörlich»:¹³⁵ il «tiefer Gram» che conduceva alla tomba l'eroe di Schiller, concludendo la vicenda, è preso invece da Novalis letteralmente come punto di partenza della fiaba. Il giovane ama, ricambiato, la bella Rosenblütchen, ma presto riceve la visita di un «Mann aus fremden Landen»¹³⁶ – figura simile a quella dello straniero nell'*Heinrich* – che lo distoglie dall'amore instillandogli la voglia di partire alla ricerca della madre di tutte le cose.¹³⁷ Dopo molte peregrinazioni il giovane giunge al tempio, e ancora una volta avviene l'opposto di quanto avveniva in Schiller: non è la visione che provoca lo svenimento dell'eroe, bensì è solo addormentandosi e sognando che l'eroe può avere accesso alla visione: «unter himmlischen Wohlgedüften entschlummerte er, weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte».¹³⁸

Il sogno suscita nel giovane sensazioni contrastanti, poiché in esso tutto è «so bekannt und doch in niegesehener Herrlichkeit»,¹³⁹ ma proseguendo nel cammino egli solleva il velo della vergine per ritrovarsi infine di fronte all'amata Rosenblütchen, lasciata all'inizio del viaggio. La fiaba a questo punto si chiude con un classico lieto fine.

solleverà prima del tempo il velo sacro e vietato, / costui», dice la divinità» “Cosa dunque?” “Costui vedrà la Verità”».

¹³³ Ivi, p. 238.

¹³⁴ Ivi, p. 116; trad. it. ivi, p. 117: «se nessun mortale, secondo il testo di quell'iscrizione, solleverà il velo, allora dobbiamo cercare di diventare immortali; chi non vuole sollevarlo non è un vero discepolo di Sais».

¹³⁵ Ivi, p. 153; trad. it. ivi, p. 154 (corsivo mio).

¹³⁶ Ivi, p. 156; trad. it. ivi, p. 157: «da terre sconosciute giunse un uomo».

¹³⁷ Ivi, p. 158; trad. it. ivi, p. 159: «Mutter der Dinge [...] die verschleierte Jungfrau».

¹³⁸ Ivi, p. 162; trad. it. ivi, p. 163: «Si addormentò fra profumi celestiali, perché solo al sogno era permesso di condurlo nella parte più sacra e riposta del tempio».

¹³⁹ *Ibid.*: «così noto, eppure di una magnificenza mai vista».

La fiaba di Landolfi ricalca quella di Novalis in molti aspetti, anche se l'intreccio viene modificato e reso più complesso da una serie di innesti a essa estranei. A restare invariata è la struttura generale: l'iniziale felicità dell'eroe è incrinata dal sopraggiungere di una misteriosa malinconia che lo riduce al silenzio e alla tristezza; a nulla valgono i tentativi di distrarlo intrapresi, nel caso di Hyazinth, da animali, piante ed elementi naturali, nel caso del principe, da familiari e cortigiani. A questo punto arriva uno straniero a suggerire l'idea del viaggio, e sia per Novalis sia per Landolfi egli porta una lunga barba e uno strano vestito. Il cammino intrapreso dalla principessa Rami è simile a quello di Hyazinth, poiché entrambi sono costellati di incontri e conducono all'ingresso di un luogo sacro, separato dal resto del mondo (il tempio, per Hyazinth e il Paese dei Sogni, per Rami). Il momento del passaggio da un mondo all'altro è reso possibile, nei due casi, dalla perdita dei sensi:

Lo svenimento della principessa era capitato in buon punto: da sé ella non avrebbe mai potuto penetrare nel Paese dei Sogni, si sarebbe senza fine sperduta fra le nuvole, e questo lo ignoravano tutti, persino le fate. Ma invece, trovatala giacente e ammirati dalla sua straordinaria bellezza, alcuni sogni che passavano di là rientrando l'avevano presa seco.¹⁴⁰

Infine, ciò che più esplicitamente connette le due fiabe è la natura del «bel sogno» che sarà in grado di curare il principe dalla sua malinconia, mettendo in risalto qualcosa che era noto ma non poteva essere visto. Si è già visto come il sogno fosse, nelle parole del principe, fortemente straniante, poiché l'ambiente naturale veniva percepito come «stralunato». Proprio qui, dopo l'inseguimento del piccolo sole ruzzolato a terra, compariva la misteriosa fanciulla, che si rivelerà essere la bella Rami, da sempre nota al protagonista, ma ancora mai davvero guardata, poiché, come afferma l'Imperatore del Paese dei Sogni, «Eh, tu credi di vederle le cose di tutti i giorni? no, non le vedi neppure, ti dico!»¹⁴¹ È con queste parole che il principe descrive la propria sensazione di fronte al sogno:

«Ho detto che la riconoscevo fra mille. Ma vorrei dire di più: mi pare anzi, quando penso a lei, di rammentarmi come d'una persona familiare e cara, che abbia sempre conosciuta... Ecco, direi quasi che ella è sempre stata vicino a me, soltanto io non l'ho mai guardata».¹⁴²

¹⁴⁰ PI, OP I, p. 375.

¹⁴¹ Ivi, p. 380.

¹⁴² Ivi, p. 383.

Quando finalmente egli accede alla visione afferma:

«Ecco,» si diceva egli accorrendo presso di lei «ecco, ella ha vissuto vicino a me per tanto tempo, e io, si può dire, non l'avevo mai vista! È come se la vedessi adesso la prima volta».¹⁴³

Il sogno ha dunque la funzione quasi magica di indicare Rami al principe, permettendogli di vederla *come per la prima volta*. L'apparizione della protagonista come «incantevole forma femminile avvolta in bianchi *veli*»¹⁴⁴ assume un significato che, di là dal vieto stereotipo, assume nel confronto con l'ipotesto novalisiano connotazioni letterarie e filosofiche ben maggiori. La funzione rivelatrice del sogno doveva essere nota a Landolfi, lettore dell'*Heinrich* che riproduce su scala maggiore e con una diversa ambientazione la stessa fiaba di Hyazinth. Si veda a questo proposito la proposta da parte del curatore della nuova edizione critica del romanzo di riportare al centro dell'esegesi dell'*Heinrich* il concetto di *rivelazione* [*Offenbarung*].¹⁴⁵ Nella prospettiva idealistica di Novalis il sogno infatti può «svelare Sais» nella misura in cui ciò che si trova sotto il velo è qualcosa di proprio, di già noto, ma dimenticato:

Svelare Iside significa riconoscere che la Natura non è altro che lo Spirito ancora inconsapevole di sé, che il Non-Io della Natura è in ultima analisi identico all'Io, che la natura è la genesi dello Spirito.¹⁴⁶

E non è affatto una contraddizione per Novalis il fatto che sotto il velo Hyazinth trovi Rosenblütchen e non sé stesso, come dimostrato dal fatto che nei *Paralipomena* ai *Discepoli di Sais* si trovi un differente epilogo della vicenda: «Einem gelang es – er hob den Schleyer der Göttin zu Saïs – Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich selbst [Mai 1798]». ¹⁴⁷ Per Novalis la conoscenza dell'io non può avvenire in modo immediato, e malinconia, viaggio e sogno sono nella fiaba tappe dell'uscita da sé che

¹⁴³ Ivi, p. 386.

¹⁴⁴ Ivi, p. 382 (corsivo mio).

¹⁴⁵ Alexander Knopf, „Begeisterung der Sprache“: Friedrich von Hardenberg (Novalis): *Heinrich von Afterdingen. Textkritische Edition und Interpretation (Edition Text)*, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2015, pp. 10-11: «Der *Heinrich von Afterdingen* ließe sich mit guten Gründen ein Offenbarungsroman nennen»; «L'*Heinrich von Afterdingen* si può con buone ragioni definire un romanzo della rivelazione» (trad. mia); «Auf gewisse Weise stellt diese Offenbarung – eine echte Offenbarung im religiösen Sinn – ein Skandalon dar, das als solches wahrzunehmen die Novalis-Forschung sich weigert»; «In un certo modo questa rivelazione – una vera e propria rivelazione in senso religioso – rappresenta uno scandalo che gli studi novalisiani rifiutano di riconoscere in quanto tale» (trad. mia).

¹⁴⁶ Hadot, *Il velo di Iside*, cit., p. 270.

¹⁴⁷ Novalis, *I discepoli di Sais*, cit., p. 224; trad. it. ivi, p. 225: «A uno riuscì – egli sollevò il velo della dea Sais – ma che cosa vide? vide – miracolo dei miracoli – Se stesso».

l'io deve compiere prima di tornare in se stesso. L'amore ritrovato sotto il velo di Sais nella figura di Rosenblütchen è quindi una sintesi di io e tu, è «la chiave che fa accedere all'assoluto».¹⁴⁸ E la poesia romantica, nel contesto delineato, corrisponde secondo Novalis proprio al sogno nel microcosmo della fiaba: un linguaggio capace di tradurre e decifrare le segnature del mondo, proiettando io e natura nell'assoluto. Il velo di Sais che Novalis, al contrario di Schiller, può sollevare per ritrovare se stesso o la sua amata, è assimilabile al «viaggio intorno al mondo» che si è visto prefigurato (ma non indicato come realizzabile)¹⁴⁹ nel dialogo di Kleist *Sul teatro di marionette*, che infatti si conclude con queste parole:

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?
Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.¹⁵⁰

Si tratta secondo Kleist di un altro capitolo della storia del mondo: dell'ultimo, ma anche di un recupero di quella dimensione perduta dell'origine,¹⁵¹ ed è esattamente quella sintesi che per Novalis (che in ciò si rivela l'unico vero romantico tra i citati) diventa possibile tramite la poesia.

3.2.4. Due risposte landolfiane al lieto fine

E per Landolfi? Nel *Principe infelice* si può forse leggere una consonanza con Novalis per quanto riguarda la fiducia accordata alla poesia come elemento magico di riunificazione dell'io con il mondo, se ci si spinge a leggere nel lieto fine della fiaba una

¹⁴⁸ Alberto Reale, *Saggio introduttivo*, in Novalis, *I discepoli di Sais*, cit., p. 81.

¹⁴⁹ Cfr. almeno Johannes Endres, *Der Schleier des Novalis*, in *Novalis Poesie und Poetik*, hrsg. von Herbert Uelings, Niemeyer, Tübingen 2004, pp. 109-123; la voce «Schleier» in *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von Günter Butzer, Johachim Jacob, Metzler, Stuttgart 2008, pp. 325-327; e Desideri, *Il velo dell'autocoscienza*, cit.

¹⁵⁰ Kleist, *Sul teatro di marionette*, cit., p. 229: «Dunque — dissi io un po' distratto, — dovremmo gustare di nuovo dell'albero della conoscenza, per ricadere nello stato d'innocenza? / — Certamente — rispose — questo è l'ultimo capitolo della storia del mondo».

¹⁵¹ Per approfondire un confronto tra Kleist e Schiller sul tema della grazia e del paradiso si veda Benno von Wiese, *Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller*, in *Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Schmidt, Berlin, 1967, pp. 196-220.

eco della sintesi novalisiana tra io e mondo. Ciò avviene tuttavia perché in qualche modo le regole del gioco, o meglio, del genere, impongono a Landolfi un tale scioglimento. Qualche anno dopo la composizione della fiaba, recensendo il celebre racconto hofmanniano *La principessa Brambilla*, Landolfi descrive la trama con parole che ben si adatterebbero alla conclusione dello stesso *Principe infelice*:

[...] i due amanti in mal di fantasia si cercano e s'abbandonano reciprocamente secondo un'altra vicenda; o piuttosto cercano ciascuno l'immagine del proprio sogno, principe o principessa, finché finiscono col trovarla proprio dove l'avevano meno cercata, ossia ciascuno nella persona dell'altro.¹⁵²

Si tratta di una «morale invero assai semplice e antica»,¹⁵³ alla quale Landolfi stesso bene o male si attiene scrivendo il suo romanzo per bambini. Le increspature e lievi dissonanze di registro che permettono la doppia lettura della fiaba vengono invece pienamente in luce in diversi racconti successivi. È lecito individuare almeno due racconti che in questa prospettiva rappresentano possibili risposte al lieto fine fiabesco-romantico del *Principe infelice*.

La prima risposta, anche se non in senso cronologico, è quella contenuta nell'altro «racconto per bambini» scritto dall'autore quasi dieci anni dopo l'esperimento inaugurale. Si tratta della *Raganella d'oro*, edito solo nel 1954 ma composto nel già 1947, dunque immediatamente dopo la seconda sessione di traduzione dell'*Heinrich*, che, come si è visto, era stata a lungo rimandata e affrontata infine solo con insofferenza. In questo testo si esplicitano infine le tendenze eversive – latenti nel *Principe infelice* – nei confronti della narrazione fiabesca classica,¹⁵⁴ come sembra evidente dall'intensificarsi

¹⁵² Tommaso Landolfi, *La Principessa Brambilla*, in «Oggi», 11 maggio 1940, p. 19.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Come notato anche in Fracassa, *Sconfinamenti*, cit., p. 70. L'autore del saggio proprio per questo motivo cassa il secondo esperimento fiabesco di Landolfi: «È come se Landolfi perdesse progressivamente interesse alle regole del gioco, tendenza che si estenderà alla composizione della *Raganella d'oro* e non gli permetterà di bissare il successo (artistico) della favola d'esordio».

dei procedimenti metanarrativi.¹⁵⁵ Si prenda ad esempio l'incipit del capitolo IX: «Così Teraponte mosse alla sua impresa; “mosse” e “impresa” per modo di dire».¹⁵⁶

Di notevole importanza per il discorso in questione è però ancora una volta soprattutto il finale della fiaba, in cui il testo funziona quasi come un controcanto rispetto a quanto accadeva nel *Principe infelice*. Teraponte infatti, nello sconfiggere il gigante cattivo che imperversava sulla «grande e bella città fatta a forma di conchiglia»¹⁵⁷ e insediava la principessa, libera invece costui dall'orribile maleficio che lo rendeva mostruoso riportandolo alle sembianze originarie, quelle di un bellissimo principe. Il quale conquista subito la principessa, lasciando l'eroe della fiaba, innamorato di lei, al proprio destino. Ma invece di disperarsi, egli trova prosaico conforto in un'altra donna e nei beni materiali offertigli come ricompensa:

Felice? Uhm... Diciamo la verità: se era innamorato di Uriana come poteva esser felice con un'altra? Beh, insomma, almeno tranquillo e contento... E poi oltre a tutto, era ricco. La metà del regno, che il bando reale prometteva all'uccisore del gigante, non l'ebbe, perché, sapete com'è, quando uno è nel bisogno promette mari e monti, e quando il bisogno è cessato se ne dimentica [...]. Tuttavia non gli mancò mai nulla a Teraponte, e i quattrini, se non sono la felicità, son pure qualcosa...¹⁵⁸

L'autore riprende dunque l'abusato luogo comune dei soldi che «non sono la felicità», più volte ripetuto nel primo esperimento fiabesco, per ribaltarlo sarcasticamente constatando che, in fondo, «son pure qualcosa», e decide di concludere la fiaba con l'affermazione esplicita e diretta rivolta al pubblico infantile: «Tant'è che lo sappiate fin d'ora: al mondo non sempre i buoni e generosi hanno la ricompensa che si meritano».¹⁵⁹

¹⁵⁵ A questo proposito vale la pena soffermarsi anche sulla messa a tema della questione della voce altrui. Nel racconto, infatti, l'eroe Teraponte riesce a sconfiggere il gigante cattivo grazie alla propria abilità di riconoscere la presenza della voce del gigante all'interno della voce dei diversi animali del bosco. La «vecchia volpe» che aiuta l'eroe spiega infatti in *Raganella*, OP I, p. 827: «M'hanno detto, è vero, che l'animale in quelle condizioni, ossia quando ha in corpo il cuore del gigante, fa un verso strano, e che si riconosce da questo; o meglio, seguita a fare il suo solito verso, ma in una maniera strana, malinconica, come se fosse in pena e si lamentasse, all'incirca col tono dei rigogoli nelle giornate di pioggia».

¹⁵⁶ Ivi, p. 818.

¹⁵⁷ Ivi, p. 811.

¹⁵⁸ Ivi, p. 834.

¹⁵⁹ *Ibid.*

La seconda risposta al lieto fine si può invece trovare nel breve racconto *Favola*,¹⁶⁰ scritto a distanza di pochi mesi dal *Principe infelice*. Qui la voce narrante – sul modello del cavallo Cholistomér di Tolstoj¹⁶¹ – è quella di una cagna in fin di vita che racconta alla figliolanza la propria storia, segnata dall'incontro fugace avuto in gioventù con una statua e ricercato poi invano per tutta l'esistenza. Potrebbe sembrare un accostamento arbitrario, ma pur nella bizzarria della situazione narrativa, che vede ogni sensazione e riferimento tradotti da un punto di vista canino, il tono fiabesco (fin dal titolo)¹⁶² e gli stilemi della malinconia e del viaggio richiamano fortemente quelli analizzati in precedenza:

Attraversai terre sconosciute, mille volte mi smarrii in paesi deserti e seppi ritrovare la via, riconobbi le terre corse col mio signore in quel tempo lontano, riconobbi le belle città popolate dai superbi edifici; [...] aggredii i topi dei campi, mi nutrii di putride carogne, vissi intere giornate di una sola cavalletta...¹⁶³

Tuttavia, la *quête* risulta alla fine vana, e il racconto si conclude con l'appello da parte della narratrice affinché siano i «figliuoli» ad andare alla ricerca della «statua della sua giovinezza». Il compito trasmesso alle generazioni future è però subito messo in dubbio dall'insinuazione della sua possibile disillusione: «Ma non sarà forse essa invecchiata mentre io invecchiavo, non si sarà un giorno coperta di schifosi animali e non sarà così finita miseramente com'io finisco?»¹⁶⁴ In questo modo, almeno potenzialmente, la statua di Sais non solo non viene più trovata e svelata, ma si trasforma sotto gli occhi di Landolfi e dei lettori in una statua «invecchiata» e «coperta di schifosi animali».

¹⁶⁰ MB, OP I, pp. 271-278.

¹⁶¹ Procedimento straniante, questo, che Landolfi sfrutta anche altrove, cfr. *Nuove rivelazioni della psiche umana. L'uomo di Mannheim*, in SP, OP I, p. 239.

¹⁶² A proposito del genere sembra plausibile che Landolfi intenda qui il significato di «Favola» quale si trova nel Tommaseo-Bellini: «Il signif. più com. oggi è Breve narrazione in cui fingonsi atti o parole d'animali o di cose inanimate, e sotto il velo di questa finzione ricopresi una verità, la quale intenesi che così o dispiaccia meno o piaccia più».

¹⁶³ MB, OP I, p. 276.

¹⁶⁴ Ivi, p. 277.

3.3. In dialogo con un monologo

La parodia, la degradazione e quindi il fallimento del lieto fine fiabesco in Landolfi hanno un significato quasi emblematico nell'economia della poetica dell'autore e in particolare in riferimento al suo rapporto con Novalis. Per comprendere la natura profonda di tale rapporto è bene tornare a un tema fondamentale in tutta la sua opera già dalle prime raccolte, ovvero il tema del linguaggio.

Si è visto infatti come per Novalis fosse proprio un nuovo tipo di linguaggio, da acquisire tramite un viaggio iniziatico nelle profondità della terra e nel vasto mondo di superficie, ovvero la poesia, a permettere all'uomo l'accesso alla dimensione assoluta di sintesi tra io e mondo. E non a caso la celebre scena iniziale dell'*Heinrich*, in cui il protagonista a letto ripensa al proprio incontro con lo straniero e non riesce a prendere sonno, può essere interpretata dal punto di vista del dubbio epistemologico originato da una crisi linguistica. Il linguaggio quotidiano non basta più, al protagonista, per rapportarsi al mondo e comprenderlo:

Das erste Kapitel setzt mit einer Entfremdung ein, die ihre Ursache darin hat, dass Heinrich plötzlich die Welt nicht mehr versteht. [...] Das Nicht-Verstehen erweist sich nämlich als Folge eines fundamentalen Unvermögens, mit der Welt in ein Gespräch zu treten.¹⁶⁵

E dunque l'intero viaggio si sarebbe dovuto chiudere, dopo le varie peregrinazioni dell'eroe, con il passaggio ad una nuova forma linguistica in grado invece di assicurargli la possibilità di comunicare con il mondo:

Der ganze *Afterdingen* läuft auf das Auffinden einer Sprache zu – Novalis nennt sie „Poësie“ –, die Heinrich die Teilhabe an der Welt als einem universalen Kommunikationszusammenhang und damit das Gelingen jenes Gesprächs ermöglicht, das als Ziel des Romans seine „Erfüllung“ darstellt.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Knopf, „*Begeisterung der Sprache*“, cit., p. 10: «Il primo capitolo inizia con uno straniamento originato dal fatto che Heinrich improvvisamente non capisce più il mondo. [...] Il non capire si dà infatti come conseguenza di una sostanziale incapacità di entrare in dialogo con il mondo» (trad. mia).

¹⁶⁶ Ivi, p. 11: «L'intero *Afterdingen* va verso il ritrovamento di una lingua – Novalis la chiama “Poesia” – che rende possibile a Heinrich la partecipazione al mondo come connessione comunicativa universale e dunque la riuscita di quel dialogo che rappresenta la meta del romanzo come “compimento”» (trad. mia).

Come nel caso del sollevamento del velo di Sais, questa lingua è in realtà il ritorno ad una dimensione precedente alla caduta, dunque il recupero di una condizione originaria ma non più accessibile: più che di una “nuova” lingua si tratta di una *Ursprache*, una lingua originaria. Ma è bene osservare più nel dettaglio la situazione iniziale, quella della crisi linguistica da cui tutto parte. Similmente a quanto accade nelle prime pagine dei *Discepoli di Sais*, nella prima scena dell'*Heinrich* il giovane protagonista, dopo aver ascoltato i racconti dello straniero, ha la netta sensazione di essere ormai proiettato verso un altro mondo e presente la possibilità di comprendere nuovamente il linguaggio della natura:

Ich hörte einst von alten Zeiten reden; wie da die Thiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten. Mir ist grade so, als wollten die allaugenblicklich anfangen, und als könnte ich es ihnen ansehen, was sie mir sagen wollten. Es muß noch viel Worte geben, die ich nicht weiß: wüßte ich mehr, so könnte ich viel besser alles begreifen.¹⁶⁷

Il presentimento del poeta sul fatto che l'accesso al linguaggio universale e primigenio del mondo e della natura sia a portata di mano può essere letto anche come il grande antefatto, la premessa implicita, almeno dell'intera prima silloge di Landolfi. Nel caso di Novalis tale presentimento si fa dapprima sogno premonitore e poi stimolo per intraprendere un viaggio iniziatico che tramite un vero e proprio *Bildungsroman*¹⁶⁸ condurrà all'«Adempimento» rappresentato dal divenir poeta.¹⁶⁹ Nel caso di Landolfi le cose stanno diversamente.

Per i personaggi landolfiani, infatti, è impossibile parlare di *Bildung*, di crescita o di maturazione: il linguaggio cifrato del mondo è lì, impenetrabile e muto, ma i

¹⁶⁷ HL, p. 195; EL, p. 16: «Ho udito una volta parlare dei tempi antichi, e come fiere e alberi e sassi abbiano allora parlato agli uomini. Ho davvero il senso che debbano da un momento all'altro ricominciare, e ch'io possa vedere al loro aspetto quello che hanno da dirmi. Devono esserci ancora tante parole che non so: se ne sapessi di più potrei capire tutto molto meglio».

¹⁶⁸ È vero che il romanzo di Novalis è pensato come confutazione del *Bildungsroman* di Goethe, ma tale contrapposizione è da leggere come contestazione del tipo di sintesi con il mondo cui va incontro Wilhelm, secondo Novalis prosaica e dunque impoetica perché conduce l'eroe ad accettare i compromessi mondani in direzione di un lavoro all'interno della società. Ciò non esclude quindi che si possa parlare di sintesi e di *Bildung* anche nel caso di Heinrich, nonostante si tratti di una *Bildung* poetica.

¹⁶⁹ Questa è la traiettoria disegnata dal romanzo, ma, come noto, la questione è più complessa. Per prima cosa il romanzo di Novalis è incompiuto, dunque si possono soltanto fare ipotesi sul contenuto vero e proprio dell'«Adempimento», basandosi sulle indicazioni lasciate da Tieck nella sua nota al testo. Inoltre, la morte tragica di Mathilde getta ombre sulla possibilità di compiere la sintesi in «questo mondo». Tuttavia, sembra legittimo seguire l'interpretazione fornita nel saggio di Knopf, „*Begeisterung der Sprache*“, cit. in cui si interpreta il romanzo alla luce di una «*Offenbarung*» di tipo religioso-mistico.

protagonisti – non a caso molto spesso poeti, o più in generale scrittori – non possono sperare che in fugaci incontri, sguardi rubati o parole orecchiate e non del tutto comprese. Nella prima silloge di racconti l'impossibilità di comprendere tale linguaggio diventa un tema costante e si potrebbe quasi dire l'ossessione principale dei protagonisti landolfiani.

Tanto più utile sembra l'accostamento di questo tema ai racconti, poiché se si osservano i vari personaggi dal punto di vista della comprensione o meno del linguaggio cifrato, dell'accesso o meno a tale dimensione irriducibilmente altra della *Offenbarung* novalisiana, ci si accorge in breve tempo dell'esistenza di una netta frattura tra due tipi principali e ricorrenti di caratteri landolfiani: i protagonisti, e gli "altri". Una grande varietà di figure anima questo secondo gruppo, ma esse sembrano accomunate dal fatto di sentirsi del tutto a proprio agio all'interno di un contesto linguistico che è invece inaccessibile per i protagonisti (e, con loro, per il lettore). Se nel dialogo di Kleist *Sul teatro di marionette* tale polo positivo era esemplificato dalla triade "ingenua" di marionetta/fanciullo/animale, ovvero da esseri che non hanno ancora mangiato all'albero della conoscenza, per Landolfi la costellazione non sembra molto diversa, ma con la significativa variazione rappresentata dalla donna.

Per quanto riguarda gli animali basterà ricordare brevemente, fra le numerosissime figure rappresentate nei racconti,¹⁷⁰ i grotteschi tentativi da parte di un allucinato interlocutore di comunicare con il proprio cane del nel raccontino *La tempesta*:

«Avete udito sì o no, avete udito vi dico??»

«Bata mail cievisal...»

«Le sillabe ora gradatamente si uniscono a formare parole! Parole, intendete!?» [...]

«Bata mail cievisal.»

«(Essa ripete ora le parole distintamente, con convinzione, con calma; ma sta per spegnersi, non ne può più, morrà, s'addormenterà...)»

«Su, su Chali, ancora, ripeti, su, via, ripeti ancora, fammi capire...»

«Non resisto più!...Lasciatemi uscire di qui!»

¹⁷⁰ Cfr. Paolo Trama, *Animali e fantasmi della scrittura. Sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Salerno editrice, Roma 2006, in particolare, pp. 118-159.

«Maledetto l'inferno, è la vostra fine! Avete distratto me, lei, tutto; voi avete impedito che il miracolo si compisse per intero, voi anima pusilla, voi...E la vostra fine, vi scanno! Ecco ora non parla più, è inutile, s'addormenta. Ma ha detto distintamente: "bata mail cievisal", l'avete udito voi stesso. Dite, ve ne prego, vi scongiuro, vi supplico, avete udito?»¹⁷¹

La stessa frenesia della traduzione impossibile si ritrova sul piano degli elementi inanimati nel racconto *Il fuoco*, in cui è però proprio il fuoco stesso a agitarsi convulsamente in prossimità della metamorfosi che permetterà la comunicazione:

Ma lo vidi quella notte adirato; aveva egli contestato un sinistro paesaggio (come colpito dal raggio di lune sanguigne e bruciate), e fremeva, balzava, avventava le sue lingue sempre più in alto mugolando e ringhiando. Voleva, certo, dirci qualcosa che non intendevamo distintamente, e per questo era in furia; il suo linguaggio divino era prossimo a tramutarsi nel nostro, miseramente articolato.¹⁷²

3.3.1. La «divina verticalità frecciale»

La categoria di personaggi più ricca dal punto di vista della rappresentazione del linguaggio impossibile è però proprio quella incarnata da un certo tipo di figure femminili. Può sembrare una forzatura quella di accogliere nel polo ingenuo della dicotomia sopra illustrata proprio la donna, che figurerebbe così, al pari dell'animale e dell'elemento naturale, come contraltare della razionalità cosciente e consapevole della soggettività poetica. Tuttavia, Landolfi stesso è ben conscio della posizione da lui imposta a un certo modello stereotipato di «donna» nell'ambito della propria narrativa, quasi vero e proprio *altro* assoluto,¹⁷³ tanto da esorcizzarne la vicinanza col regno

¹⁷¹ MB, OP I, p. 255.

¹⁷² SP, OP I, p. 353.

¹⁷³ Come è stato notato, la «donna» assume diverse connotazioni nell'opera di Landolfi, venendo talvolta persino a coincidere con l'immagine della vita stessa, cfr. DM, OP II, p. 718: «Un uomo che spoglia una donna (o in definitiva la vita). V'è chi non trova mai quanto cerca (e rinuncia da ultimo a spogliar donne), chi lo trova sempre e chi lo trova talora; ed è da supporre che queste tre posizioni possibili siano determinate da un maggiore o minore interesse nativo per la vita (o per le donne); nativo, dono del cielo come la grazia». A questo proposito si veda anche Secchieri, *L'artificio naturale*, cit., pp. 13-45. D'altra parte però è utile rilevare in questa sede che la consapevole stereotipizzazione del "femminile" non impedisce all'autore di cogliere e criticare invece gli stereotipi che deformano l'interpretazione corrente di una donna in particolare, Anna Achmatova, proprio in relazione alla sua supposta ingenuità.

inanimato della marionetta-bambola in quello che sarà forse uno dei suoi racconti più celebri, *La moglie di Gogol'*.

Sempre a proposito del confronto con la marionetta, è bene richiamare ancora quanto emergeva nel testo di Kleist, ovvero che la mancanza di *Ziererei*, nella marionetta, deriva dalla coincidenza in essa del punto di gravità del movimento con l'anima, cosicché il filo che ne guida il movimento non segue una linea spezzata, bensì dritta e senza impedimenti, dettata soltanto dalla forza di gravità. È interessante a questo proposito confrontare tali affermazioni con le riflessioni espresse dal narratore nel racconto *La morte del re di Francia*:

Forse il lettore non sa che significhi colare. Forse ignora le precise condizioni in cui l'oscura forza che costringe una gocciola a cadere, se nulla la sorregge, si esplica in tutta la sua cristallina chiarezza. Come sempre, una più vasta legge si esprime qui attraverso la legge particolare. Esiste un colar puro ed uno impuro: da un uomo nella sua posizione normale da nessuna parte potrà colare puramente qualcosa: una goccia di moccio che gli coli dal naso seguirà inevitabilmente una linea spezzata, dovrà cioè sdruciolare su un piano obliquo prima di raggiungere la sua divina verticalità frecciale, diretta verso il cuore della terra. Un colare puro non potrà attuarsi in lui che dagli organi puramente periferici: qualcosa che si diparta dall'interno, dalla sua più profonda materia, non potrà mai gocciarne puramente (perciò forse l'uomo non è soggetto, e per sua disgrazia, ai catartici lavacri mensili). L'unica è immaginare una disfusione di sangue dai polpastrelli delle sue dita aperte lungo le cosce. Speriamo dunque che un giorno lontano una raggiera di fili di sangue colanti dalle nostre dita ci irretisca le gambe: è questa la nostra speranza.

Ma per una donna è un'altra cosa. Da una donna, dall'intimo dei suoi precordi può il sangue colare logicamente e in purezza stellare. Anzi ogni goccia grossa e pesante di sangue atro che batta scoccante e sorda sul pavimento è la diretta proiezione del centro di gravità di quella donna e ne segna per l'aria la linea ideale. E se, le gocce sovraccadendo alle gocce, un tranquillo lago mercuriale di liquido pigro convesso spesso e dai bordi lucenti se ne formerà, di quel lago la sbigottita sirena sarà Rosalba stessa, del dilagare centro e fulcro.¹⁷⁴

Il fatto che la giovane Rosalba protagonista del racconto, ma più in generale la donna, possa – al contrario dell'uomo – essere «centro e fulcro» del «gocciare», la rende potenzialmente più vicina al regno della marionetta, poiché in lei la «proiezione del

¹⁷⁴ DMS, OP I, pp. 32-33.

centro di gravità» avviene seguendo una «divina verticalità frecciale», non turbata o spezzata da una distanza tra anima e centro di gravità del movimento.

Il caso in cui si fa più esplicita la divaricazione inconciliabile che caratterizza il rapporto tra il protagonista e una donna in quanto essere depositario di un linguaggio segreto è quello del noto racconto *La piccola apocalisse*, nella sezione intitolata *La donna nella pozzanghera*. In esso, fin dal primo contatto visivo con la sconosciuta incontrata «in un ristorante straniero», si evidenzia lo scarto tra i due personaggi:

Solo con quel suo occhio nei miei ella parlava e diceva qualcosa che non riuscivo a intendere del tutto; credevo, a momenti, di capire, ma subito sentivo oscuramente che molto ancora mi mancava, ed era un tormento per me [...]. Ero sicuro che ella avrebbe compreso ogni lingua. Qui non ebbi risposta, o forse ella rispose soltanto col suo occhio; certo lo fece, giacché la vidi sforzarsi, guardandomi, d'essere chiara e semplice, elementare come con un bambino, di sillabarmi ciò che dovevo sapere. Io, come prima, non capii, del tutto.¹⁷⁵

I due, dopo questo primo dialogo impossibile, fatto di sguardi, escono per una passeggiata. Inizialmente le difficoltà comunicative vengono spiegate con il fatto che la donna sembra semplicemente parlare la lingua del posto. La narrazione si sofferma dunque su una elaborata fenomenologia del dialogo in una lingua conosciuta imperfettamente:

La sua voce sorda e melodiosa parlava la lingua del paese, che io non conoscevo quasi; dalle sue labbra tuttavia la intesi limpidamente. Le parole parevano, da lei, perdere il loro peso e deporsi entro di me in falde leggere. Esse erano divenute un gioco segreto: una forma armoniosa da dare, per diletto, a quanto m'era caro. Se ne davano alcune, nondimeno, che oscillavano ed esitavano pesantemente, stridendo come un vessillo su cui vi sforziate di leggere una scritta quando il vento soffia, al crepuscolo; erano queste parole, questi frammenti di parole, a tormentarmi.¹⁷⁶

Ben presto, però, la sconosciuta affronta direttamente il nocciolo dell'incomprensione, poiché rivela di parlare in realtà la lingua «di luci e colori», una vera e propria *Ursprache*, incomprensibile agli uomini e intraducibile perché «tradurre una luce o un colore è impossibile»: «niente si può tradurre perché niente ha due

¹⁷⁵ Ivi, p. 73.

¹⁷⁶ Ivi, p. 75.

significati o due vite».¹⁷⁷ Gli uomini stessi tuttavia utilizzano inconsapevolmente tale lingua:

«E così» concluse, rifattasi quasi calma, «essi adoperano queste luci e questi colori» indicò le infinite luci della grande strada «come parole di cui abbiamo dimenticato il significato, come le parole di una lingua che nessuno più conosce.»¹⁷⁸

Ma è indubbio che si tratti di una lingua che appartiene a un altro mondo, come risulta evidente dalle parole della stessa donna:

«I miei colori e le mie luci,» riprese ancora «l'ho pensato talvolta, sono quasi *al di là* (posso dire soltanto così) di ciò che essi chiamano vizi e virtù, male e bene, [...] «O *al di qua*» ribattei vivamente colla smania improvvisa e bambinesca di contraddirla.»¹⁷⁹

Anche se il narratore afferma di aver reagito in preda alla voglia «bambinesca» di contraddire l'interlocutrice, lo fa in realtà in modo tutt'altro che ironico, poiché così facendo sembra proprio riproporre l'idea kleistiana che ci siano potenzialmente due ingressi al paradiso: quello della coscienza infinita di Dio («*al di là*») e quello dell'assenza di coscienza proprio invece della marionetta («*al di qua*»). Il carattere adamitico di tale lingua è stato del resto già riscontrato dalla critica; come nota Sacchettini: «della lingua di luci e colori [...] emerge in modo sempre più profondo, e non tanto come semplice suggestione, tutta la natura adamitica».¹⁸⁰ Si tratterebbe dunque di «una lingua che *ha* strutturalmente un rapporto intrinseco, causale, motivato con la referenzialità del mondo». Una *Ursprache*, quindi «nella quale senza deformarsi si specchia il reale. In altri termini, potremmo dire, secondo lo statuto delle lingue edeniche: una lingua fatta non tanto per comunicare, quanto per conoscere (che nel vocabolario landolfiano è da intendersi «possedere») il mondo».¹⁸¹

Ma chiaramente questa lingua è inaccessibile all'io narrante. Il resto della passeggiata serale dei due protagonisti vede una serie complicata di tentativi di

¹⁷⁷ Ivi, p. 76.

¹⁷⁸ Ivi, p. 77.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Rodolfo Sacchettini, *La lingua «impossibile» della piccola apocalisse*, in «Chroniques italiennes», 81-82, 2-3, 2008, p. 14.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

traduzione da parte della donna¹⁸² per entrare in comunicazione reale con lui e si conclude con un ultimo, disperato tentativo, di natura non più linguistica:

[...] la donna all'improvviso mi si avvinghiò in un abbraccio lussurioso: le mie labbra vacillarono un attimo. I suoi baci furono piaganti, come quelli che un poeta ha cantato, il suo corpo bruciante e segaligno strettamente aderendo al mio comunicò il mio sangue d'una voluttà furiosa (avrebbe ella indovinato i miei sogni d'allora?), le sue braccia secche mi stringevano in una morsa viva di carezze convulse.¹⁸³

Si tratta tuttavia di un tentativo destinato al fallimento, poiché, come recita la citazione in epigrafe al racconto «*Der Wind ist fremd, du kannst ihn nicht umfassen*»,¹⁸⁴ e come il vento, la donna. Forse non c'è, in tutti i racconti di Landolfi, un'immagine che meglio incarni il fallimento di ogni possibile comprensione, poiché la sconosciuta, come noto, vittima di un «spaventoso succiamento», finisce per scomparire letteralmente dentro una pozzanghera:

Ora la melma le arrivava alla vita: ella incrociò le mani, ormai diafane, sul petto, e senza più dibattersi stette a guardarmi con uno sguardo di inesprimibile amore. La vidi così perdere altezza come una colonna di ghiaccio e diventare una cosa bassa e grottesca. Devo dire che provai in quella occasione un senso strano, o almeno poco frequente: ebbi il senso fisico di guardare dall'alto verso il basso. [...] Quando la melma le arrivò al collo mi sorrise debolmente in segno d'addio, *mormorando una parola che non riuscii a intendere*; dopo un poco abbassò le lunghe ciglia, forse per evitare di lasciarmi intendere che il sapore della melma le era sgradevole.¹⁸⁵

L'ultimo accenno della donna è ancora una parola che l'io narrante non riesce a cogliere, come a rimarcare nuovamente la distanza incolmabile tra i due sistemi linguistici.

¹⁸² Su questo punto, e sui riferimenti intertestuali danteschi, si veda ancora ivi, pp. 12-15.

¹⁸³ DMS, OP I, p. 83.

¹⁸⁴ Ivi, p. 63. La citazione è di Lenau, pseudonimo di Nikolaus Franz Niembsch von Strehlenau (1802-1850), poeta austriaco tardoromantico, rappresentante del cosiddetto *Weltschmerz*. La contrapposizione tragica tra dimensione creaturale e divina che percorre la poetica di Lenau non fa che confermare l'interpretazione qui proposta del racconto landolfiano. Il verso è tratto da uno dei sonetti di *Einsamkeit* (1836), presente d'altra parte già nella prima traduzione italiana: Nikolaus Lenau, *Canzoniere*, «Biblioteca universale» n. 201, trad. it. e cura di Diego Sant'Ambrogio, Sonzogno, Milano 1889, p. 27.

¹⁸⁵ DMS, OP I, p. 84 (corsivo mio).

3.3.2. Una virtù simile a quella del poeta

Proseguendo la lettura dei racconti della raccolta, si trovano declinazioni diversissime di questa impossibilità. L'esempio più pregnante è forse quello contenuto in due racconti tra loro connessi come *Maria Giuseppa* e *Settimana di sole* (che seguendo le indicazioni in calce converrà leggere come «*Maria Giuseppa II*»). L'ambientazione è ancora una volta il «maniero comitale» di tanti racconti landolfiani, e in entrambi il lettore viene introdotto nel mondo claustrofobico e ossessivo del protagonista che si confronta con le figure ambigue, animalesche¹⁸⁶ e «ottuse» con cui convive e che ama tormentare. Di tanti personaggi è Maria Giuseppa la regina incontrastata, e come tale attira l'attenzione morbosa e crudele di Giacomo. Senza soffermarsi oltre sulla natura dello strano rapporto, è bene notare che le tensioni tra i due solitari nel palazzo rivelano molto presto il loro carattere linguistico. Se il narratore investe la donna «con un sacco di parole strane ed anche grasse, in cui compariva sempre qualche frase araba», ella, dal canto suo «si parava come poteva dalle parole e dagli schiaffi», ma soprattutto contrappone al narratore un suo proprio linguaggio privato e inarrestabile, poiché «quando parlava non c'era niente che la potesse trattenere».¹⁸⁷

Ciò che nella donna sembra infastidire – ma dopo tutto anche attirare irrimediabilmente – il protagonista è il suo specifico modo di essere, ma soprattutto *di parlare*, o meglio l'impressione che il suo linguaggio sia parte integrante del suo stesso essere. Si direbbe quasi che Maria Giuseppa risvegli l'attenzione del protagonista proprio in forza di tale ostinatezza nel modo di parlare, ovvero in quanto, a differenza del protagonista, possiede un suo proprio linguaggio naturale:

Quel suo parlare, Signori! Quante volte io cercavo di interrompere un suo discorso o di farle raccontare una cosa in un altro modo dal suo, seguendo, come si direbbe, un altro metodo. Non c'era mai verso: se era interrotta, ricominciava a raccontare i fatti nello stesso ordine, ma, in ogni modo, non era capace di troncar là un discorso e di andarsene. Io

¹⁸⁶ Cfr. la lettura delle descrizioni zoomorfe di Maria Giuseppa in Trama, *Animali e fantasmi della scrittura*, cit., pp. 129-130.

¹⁸⁷ DMS, OP I, pp. 7-8.

sentivo le parole pullulare sotto le mie mani che volevano reprimerle e questo mi irritava molto.¹⁸⁸

E mentre il narratore passa le sue giornate a inventare «giochi nuovi» e a dare «loro nomi, statuti, nomenclature» in una furia sempre più allucinata,¹⁸⁹

Maria Giuseppa parlava sempre in dialetto, dialetto serrato, e non capiva che poche parole di italiano: tra queste c'erano quelle che diceva l'arciprete alla chiesa. Ed essa me le riferiva, ma sentite come: se diceva, poniamo, «si deve coltivare la vigna del Signore» induriva e staccava certe consonanti in modo molto buffo. L'/ di *del* specialmente era grassa.

La donna sembra depositaria di un carattere proprio e necessario, come gli elementi naturali, l'acqua che cade o l'assiuolo che canta. Per questo Giacomo prova un irrefrenabile desiderio di turbare quella grazia:

In non ve lo so dire, eppoi è inutile che lo dica Signori, ma mi sembrava di aver bisogno di farla muovere, di toglierla dal suo canale. Come si dice questo? Mi pareva di vederla incanalata, con tutte le sue energie. E non è tanto bello rompere certi mezzi tubi che portano l'acqua per gli orti e vedere la povera acqua correre di qua e di là ed essere assorbita dalla terra e non poter più correre dritta per il mezzo tubo?¹⁹⁰

In effetti, come noto, alla fine del racconto i tormenti inflitti a Maria Giuseppa raggiungono l'apice provocandone la morte, già del resto prefigurata nell'immagine della «povera acqua» che corre «di qua e di là» e viene «assorbita dalla terra» in seguito a un gesto violento da parte dell'io narrante. Il carattere ingenuo del personaggio di Maria Giuseppa viene inoltre confermato nel racconto più tardo in cui Landolfi torna sulla vicenda, descrivendo la donna “reale” che aveva fatto da modello al personaggio:

Non mancanza di senno o soverchia semplicità la facevano tale [innocente], tutt'altro; ma in lei viveva una virtù simile a quella che si attribuisce al poeta, e lo fa risibile agli occhi del volgo, e per lei la vita era un tessuto di magiche immagini, il mondo un mondo dove tutto è possibile.¹⁹¹

La qualità «simile a quella che si attribuisce al poeta» è legata alla possibilità di vedere la vita e il mondo come densi di un significato con il quale si può entrare in comunicazione. Il “poeta” a cui Maria Giuseppa assomiglia è dunque senza dubbio

¹⁸⁸ Ivi, p. 9.

¹⁸⁹ Ivi, p. 10.

¹⁹⁰ Ivi, p. 9.

¹⁹¹ OM, OP I, p. 751; cfr. anche *ibid.*: «ella non seguiva che la sua intima legge».

quello ingenuo o antico, ancora in grado di leggere il «tessuto di magiche immagini», la *cifatura* del mondo.

3.3.3. *Nel parlare e nello scrivere accade qualcosa di folle*

È però nel racconto che completa il dittico nel *Dialogo dei massimi sistemi* che il narratore percepisce l'urgenza non più di annientare il linguaggio naturale e segreto delle cose, bensì di tentare di comprenderlo e di porsi in relazione con esso, a costo di seguire fantasticherie deliranti. Ogni azione che si svolge intorno a lui diventa potenziale cifra o geroglifico di un discorso che non viene detto «a parole». Le prime avvisaglie si hanno mentre il narratore sta discutendo con il giardiniere dell'eventualità di potare gli alberi del giardino e scorge in secondo piano i gesti di una donna affacciata alla finestra, la quale:

[...] s'era fitta in capo di raccontarmi un'interminabile storia, pietosa ed oscura. Stava piantando il basilico in una sua grasta, e che ficcando il piolo nella terra si riferisse ai maltrattamenti di suo marito e ravviando le foglie volesse alludere al fatto che lei, pure, un po' di dote glie l'aveva portata – lo capivo benissimo; ma che diamine poi voleva dire schiacciando colle dita la terra intorno ai rametti piantati? E perché tanti misteri quando, se è proprio vero che aveva qualcosa da dire a me personalmente, sarebbe stato così semplice dirlo a parole?

Alcuni di questi gesti misteriosi sono per il narratore perfettamente comprensibili, e allo stesso modo, più avanti nel racconto, egli riesce senza problemi a chiedere informazioni sia al «guardiano» sia «allo stipo sulle scale»,¹⁹² una sorta di armadio che ha assistito al passare delle generazioni, e dovrebbe per questo essere a conoscenza dei segreti degli avi. Scoperta la «leggibilità del mondo», ogni desiderio – anche erotico – del protagonista viene tradotto nell'impellente necessità di comprendere quelle segnature che egli scorge proprio negli oggetti del desiderio stesso. Di nuovo è una donna presa a servizio nella casa ad attirare l'attenzione del narratore, stavolta si tratta di una ragazzina di dieci anni che gioca a scivolare sulle scale del palazzo:

¹⁹² DMS, OP I, pp. 88-89.

[...] ogni volta le sue carni tonfavano sordamente sul legno. Io non ero ben sicuro di aver inteso il senso di quel messaggio – dirò meglio di quella confessione –, non credevo a me stesso, e, balzando fuori: «o cara, ripeti!» ho gridato, [...] «ripeti, non ho capito becene, ripeti caaara!» gridavo con quanto fiato avevo in gola, mentre a lei per il vigore degli urli tremavano e si piegavano le ginocchia. In nessun modo son riuscito a ottenere che ripettesse, e sono restato nella mia spaventosa ignoranza; proprio non è possibile cavarne qualcosa.¹⁹³

Una notte, più avanti nel racconto, si incontrano gli «antenati», strani personaggi che hanno abitato il palazzo diverse generazioni prima e che vengono interrogati dal protagonista in una sorta di *nèkyia* svolta con la mimica tradizionale di una surreale partita a carte. Nella complicità del gioco, in cui ogni occhiata e ogni gesto si fa segno di qualcosa, emerge nuovamente il linguaggio segreto a indicare silenziosamente l'ubicazione di un misterioso tesoro nascosto nella casa, simbolo per eccellenza di qualsiasi oggetto del desiderio, e come nota Stasi, «premio dell'improbabile ricerca ermeneutica perseguita e fallita dal protagonista»:¹⁹⁴

Intesi anche che il mio compagno doveva avere delle buone ragioni per insistere a giocare denari: senza dubbio egli voleva così indicarmi il nascondiglio del tesoro. [...] Il Dissipatore prese a sua volta col tre, fra il grave dispetto degli avversari; «ohé», fece, per attirare la mia attenzione, e mi ammiccò senza cessare il suo broncio; poi depose delicatamente un cinque di coppe sul tappeto borbottando: «doppio liscio o la meglio; alonzanfà»: mi fu chiaro così che si trattava del punto H. [...] La mano si protrasse interminabilmente, ma già prima della fine sapevo quanto m'occorre: *il tesoro è nel punto H protetto da un uncino*.

Inutile dire che il tesoro non verrà trovato, nonostante i tentativi di scavo in soffitta protratti per lungo tempo nel cosiddetto «punto H». L'identificazione di tale punto si basa a sua volta su una lettura, in questo caso “spaziale”, poiché in narratore si rende conto che il posizionamento delle stanze all'interno del palazzo ricorda la forma che assume il numero 5 sulla faccia dei dadi: «le stanze delle patate, dei farri, della

¹⁹³ Ivi, p. 90.

¹⁹⁴ Stasi, *La lingua impossibile*, cit., p. 150. Cfr. questo saggio anche per una ricognizione esaustiva sul tema della lingua nei vari racconti della raccolta. Sulla correlazione tra tesoro nascosto e nostalgia della lingua originaria dell'assiuolo si veda anche Martignoni, *Landolfi o il talento della mobilità*, cit., p. 168: «Negatosi perciò il “grande miracolo”, [Landolfi] sembra conservarne qualcosa di simile alla nostalgia, se nelle sue narrazioni ritorna senza tregua a esplorare i luoghi dove si è svolta la misteriosa esperienza originaria, come per ritentarne i segreti, quasi fosse lì custodito in potenza il “grande miracolo”, o comunque un bene inestimabile che si è perduto, e di cui può essere simbolo il tesoro domestico invano cercato in *Settimana di sole*».

segale, del granturco e dell'orzo sono disposte a quinconce: quello dunque dev'essere il punto H». ¹⁹⁵

Senza soffermarsi oltre sulle vicende dei racconti, è però necessario notare che la beffa in cui cade il protagonista è di natura principalmente linguistica, e ha a che fare con i tentativi di lettura dei segni che il mondo pare offrire. I rischi del linguaggio, del resto, non sono affatto neutri, ma capaci al contrario di suscitare una reazione violenta nel beffato, precipitandolo nella follia.

Può essere allora utile confrontare i racconti del *Dialogo dei massimi sistemi* con uno dei testi più eccentrici del Novalis filosofo, in cui si affronta in modo diretto la natura del linguaggio: il celebre frammento denominato semplicemente *Monologo*. È difficile dire se Landolfi conoscesse questo breve testo, poiché non vi si riferisce mai esplicitamente e tantomeno si conoscono traduzioni italiane coeve che ne attesterebbero la circolazione nella Firenze dell'ermetismo. In esso, tuttavia, sono condensati molti dei temi che l'autore attraversa nel corso dei sette racconti del *Dialogo*. La lingua infatti è qui presentata come qualcosa di potenzialmente minaccioso, poiché, come riporta la prima frase, «Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine nährische Sache». ¹⁹⁶ Secondo l'autore, i problemi iniziano quando si voglia credere di «parlare per le cose», come fa la maggior parte delle persone:

Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben. ¹⁹⁷

Chi infatti seguirà questa strada finirà come colui che «von der Sprache selbst zum besten gehalten und von den Menschen, wie Cassandra von der Trojanern, verspottet werden wird». ¹⁹⁸

¹⁹⁵ DMS, OP I, p. 96.

¹⁹⁶ Novalis, *Monolog*, in Id., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Johachim Mähl und Richard Samuel, 2 Bdd., Hanser, München-Wien 1978, vol. 1, *Das philosophisch-theoretische Werk*, p. 438; trad. it. in *Opera filosofica*, cit., p. 619: «Nel parlare e nello scrivere accade qualcosa di folle».

¹⁹⁷ *Ibid.*; trad. it. cit., p. 619: «il linguaggio, questo spiritoso, ci fa dire le cose più ridicole e insensate. Da qui discende l'odio che alcune persone serie provano nei confronti del linguaggio».

¹⁹⁸ *Ibid.*; trad. it. cit., p. 619: «chi invece [...] non possiede orecchio e sensibilità sufficienti per esso, sarà preso in giro dal linguaggio stesso e al gente lo deriderà, come i Troiani Cassandra».

Sembra però esserci un modo per uscire dalla beffa del linguaggio, che consiste nel raggiungere la piena consapevolezza sulla natura del linguaggio stesso:

Das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel [...]. Gerade das Eigentümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis, – daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. [...] Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.¹⁹⁹

Certo tale concezione del linguaggio, estremamente novecentesca,²⁰⁰ si scontra con il paradosso inevitabile di chi voglia negare la funzione comunicativa della lingua usando, per farlo, proprio la lingua stessa. Infatti, nella seconda parte del testo Novalis si vede costretto a esplicitare la contraddizione:

Wenn ich damit das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehn kann, und ich ganz was albernes gesagt habe, *weil ich es habe sagen wollen*, und so keine Poesie zustande kommt.»²⁰¹

Per questo motivo si tratta a tutti gli effetti di un paradossale «monologo», poiché è chiaro che negando il carattere funzionale e comunicativo della lingua si deve contemporaneamente negare anche l'efficienza del testo stesso che la pronuncia, quindi negare che il testo possa raggiungere effettivamente il proprio lettore. Si rilevi anche

¹⁹⁹ *Ibid.*; trad. it. cit., p. 619: «Il vero dialogo è un semplice gioco di parole [...] Nessuno sa che la peculiarità del linguaggio è proprio quella di preoccuparsi soltanto di se stesso. Perciò esso è un mistero così portentoso e fecondo, – se infatti si parla soltanto per parlare allora si pronunciano le verità più splendide e originali. [...] Potessimo far capire alla gente che per il linguaggio accade lo stesso che per le formule matematiche – Costituiscono un mondo a sé – Giocano soltanto con se stesse, non esprimono altro che la loro meravigliosa natura, e proprio perciò sono così espressive – proprio perciò vi si rispecchia l'insolito gioco dei rapporti tra le cose».

²⁰⁰ Si noti infatti che il *Monologo* è stato letto da due protagonisti della cosiddetta «Sprachkrise» primonovecentesca come Hugo von Hofmannsthal e Fritz Mauthner come un testo anticipatore delle rispettive teorie di critica del linguaggio contenute nella *Chandos Brief* e nella *Sprachkritik*. Si veda a questo proposito il carteggio tra i due contenuto in Hugo von Hofmannsthal, *Der Briefwechsel Hofmannsthal-Fritz Mauthner* eingeleitet und herausgegeben von Martin Stern, *Hofmannsthalblätter* 20-21, Frankfurt a.M. 1978, pp. 21-38.

²⁰¹ Novalis, *Monolog*, cit., pp. 438-439; trad. it. cit., p. 620: «Pur ritenendo di aver indicato con ciò, nel modo più chiaro, l'essenza e la funzione della poesia, so però anche che nessuno può comprenderle, e di aver detto delle sciocchezze, *perché appunto ho voluto dirle*, e così non nasce nessuna poesia» (corsivo mio).

che da queste ultime affermazioni risulta chiaro come Novalis non stia parlando in realtà di lingua in generale, ma del caso specifico della poesia. Non può infatti darsi alcuna poesia quando a prevalere sia l'aspetto comunicativo, poiché la sua essenza sarebbe quella di «costituire un mondo a sé», di parlare soltanto a se stessa. In ciò sarebbe il suo mistero portentoso e fecondo.

E che cos'è l'«orribile idioma» del racconto che dà il nome alla raccolta landolfiana, se non una lingua che parla solo a se stessa e costituisce un mondo a sé?²⁰² Per questo l'autore delle poesie composte in tale lingua non vuole affatto rassegnarsi a tradurle in modo che possano essere comprensibili agli altri, ed è in fondo convinto della validità dei suoi componimenti *così come sono scritti*, nonostante la paradossalità del loro statuto ontologico: «“Il più triste” profferì poi con voce lamentevole “è che questa dannata lingua che non so come chiamare è bellissima, bellissima... e io l'amo molto”».²⁰³ Come nota Stasi:

Che poi la lingua prescelta si riveli così radicalmente straniera da escludere l'esistenza di una patria in cui riconoscere e verificare i suoi significati è un'ironia del destino tutt'altro che gratuita, nella misura in cui finisce col rappresentare l'inevitabile contrappasso per la ricerca luciferina di una parola assoluta, sciolta e autonoma rispetto a qualsiasi contesto reale di riferimento.²⁰⁴

Stabilita una correlazione, seppure indiretta, tra Y, l'autore delle poesie scritte nell'«orribile idioma», e il Novalis autore del *Monologo*, bisogna tuttavia rilevare che in Landolfi si tratta invece, appunto, di un *Dialogo*, in cui le altre voci, quella dell'amico e quella del critico, fanno da contraltare e da banco di prova per una teoria e una pratica della lingua assoluta, rivelando l'impraticabilità della poesia in senso novalisiano.

²⁰² Cfr. anche Sandrini, *Le avventure delle luna*, cit., p. 188: «La condizione del poeta è dunque proprio quella, di imperfezione, narrata in chiave di paradosso nel *Dialogo dei massimi sistemi*; ovvero la condizione degli antichi, secondo Leopardi, che in questo segna il suo distinguo dall'ambizione di assoluto dei romantici».

²⁰³ DMS, OP I, p. 46.

²⁰⁴ Stasi, *La lingua impossibile*, cit., p. 153.

3.4. «Eppoi ci sono le capre»

Già nel giugno del 1942, quando Vittorini cercò di convincere Landolfi a completare la traduzione dell'*Heinrich* e pubblicarla con lui nella collana «Corona», quest'ultimo affermava che l'*Enrico* era «un testo su cui aveva fatto la debita croce a suo tempo». Quando scrive queste parole, Landolfi ha in mano le bozze delle traduzioni per *Germanica*, le quali «son servite a far ribollire vieppiù il *suo* odio per quel testo»,²⁰⁵ ma oltre all'esagerazione dovuta al fatto che «odia a morte tutto il *suo* già fatto» è vero, dal punto di vista cronologico, che la traduzione sembra quasi arrivare a chiudere quella stagione che – tra le altre cose – è stata anche certamente caratterizzata da un confronto serrato con la prospettiva, la poetica e i *topoi* dell'opera novalisiana, come si è cercato di dimostrare.

Come si è visto, in vari momenti di questo lavoro è sembrato necessario compiere brevi incursioni tra le pagine della *Pietra lunare*, l'opera più compiuta e complessa del primo periodo landolfiano, per verificare di volta in volta le scelte lessicali, l'attenzione posta sulle idiosincrasie linguistiche dei personaggi, o, ancora, il modo in cui l'autore interpreta la voce di Leopardi per autocommentare la propria poetica. Del resto è proprio in questo romanzo, composto nelle notti estive del 1937 da un Landolfi alla soglia dei trent'anni, che il confronto con l'autore romantico trova la sua incarnazione più concreta. Come già è stato accennato, l'opera ha due epigrafi. Nel primo caso ad essere citata è la luna stessa, che ricalcando quanto pare abbia detto Cristo a Tommaso d'Aquino, si rivolge all'autore con un «Bene dixisti de me, Thoma».²⁰⁶ In questo modo il testo viene ad essere incorniciato da un'approvazione iniziale e una disapprovazione finale, entrambe di una certa autorevolezza, trattandosi della luna e di Leopardi.²⁰⁷ Ma è utile ora soffermarsi invece sulla seconda citazione, tratta dal novalisiano *Die*

²⁰⁵ Lettera del 13 giugno 1942, cit. in I. Landolfi, *A carte scoperte*, cit., p. 28.

²⁰⁶ PL, OP I, p. 119.

²⁰⁷ Anche se, come si è già visto, il commento leopardiano più che come una disapprovazione si può intendere come l'esplicitazione delle contraddizioni interne alla poetica che guida il romanzo e la scrittura di Landolfi in generale a quest'altezza.

Lehrlinge zu Sais: «... und legte dieses Steinchen auf einem leeren Platz, der mitten unter andern Steinen lag, gerade wo, wie Strahlen, viele Reihen sich beruehrten».²⁰⁸

A detta di Zagari questa non è affatto una citazione casuale, bensì un passaggio fondamentale del romanzo novalisiano.²⁰⁹ Il germanista si stupisce della sicurezza con cui Landolfi sceglie il passo dall'arduo testo frammentario, fatto che testimonierebbe la sua spiccata sensibilità per i temi del romanticismo tedesco.²¹⁰ All'interno del testo la citazione si colloca infatti come conclusione della scena di apertura, in cui il narratore aveva spiegato il funzionamento dell'apprendistato presso il tempio: i vari discepoli raccolgono pietre, cristalli e insetti per disporli in sequenze ordinate, tentando in questo modo di trovare la chiave di lettura della «großen Chiffreschrift» della natura. Uno tra i discepoli, apparentemente il meno dotato perché «ihm glückte nichts»,²¹¹ si allontana dal gruppo e passa la notte nel bosco: al mattino i compagni lo vedono tornare mentre intona «ein hohes, frohes Lied»²¹² e se ne meravigliano. Il passaggio è centrale poiché il discepolo ha avuto durante la notte una sorta di illuminazione, e di questa porta un segno: «er brachte, mit unaussprechlicher Seligkeit im Antlitz, ein unscheinbares Steinchen von seltsamer Gestalt».²¹³ La pietruzza viene portata da un discepolo al

²⁰⁸ PL, OP I, p. 119; trad. it. in Novalis, *I discepoli di Sais*, cit., p. 113: «[...] pose la pietruzza in un posto libero in mezzo ad altre pietre, proprio dove molte sequenze si toccavano come raggi».

²⁰⁹ Zagari, *Literarische Novalis-Rezeption in Italien*, cit., p. 184: «es handelt sich um keine beliebige Stelle, sondern um eine zentrale Passage aus dem ersten Buch»; «non si tratta di un luogo casuale, bensì di un passaggio centrale dal primo libro» (trad. mia).

²¹⁰ Ivi, p. 185: «Vor Jahren widmete ich dieser Passage, wenn hier dieses Bekenntnis einer germanistischen Sünde erlaube ist, einen fünfzehnseitigen Kommentar. Daß aber ein italienischer Schriftsteller, der freilich seinen André [sic] Béguin gelesen hatte, es mit erstaunlicher Sicherheit verstand, gerade diese Stelle aus dem Romanfragment des Novalis herauszusuchen, zeugt von dem Spürsinn eines feinfühligsten, fast bizarr zu nennenden modernen Erzählers für all das, was in seinen Augen wohl nur als Wink in Richtung auf eine Welt der magischen Epiphanie der großen, esoterischen Zusammenhänge gedeutet werden konnte. Die hieratische Aura der Gestensprache steht am Anfang des Romans zugleich als Hinweis auf die Möglichkeit einer freilich etwas suspekt wirkenden Glorifizierung des Zufälligen, sogar des scheinbar Belanglosen in der schillernden Romanhandlung»; «Anni fa dedicai a questo passaggio, mi si conceda qui questa confessione da germanista, un commento di quindici pagine. Che però un autore italiano che certamente avrà letto il suo bravo André Béguin, andasse a scegliere con una sicurezza stupefacente proprio questo passo dal frammento di romanzo novalisiano, testimonia del fiuto e della sensibilità di un narratore (che è quasi assurdo chiamare moderno) per tutto ciò che ai suoi occhi poteva essere interpretato davvero solo come cenno in direzione di un mondo dell'epifania magica dei grandi rapporti esoterici. L'aura ieratica della lingua dei gesti all'inizio del romanzo è al contempo allusione alla possibilità di una quasi sospetta glorificazione del casuale o persino dell'appariscente insignificanza nella trama del cangiante romanzo» (trad. mia).

²¹¹ Novalis, *I discepoli di Sais*, p. 110; trad. it. ivi, p. 111: «non gli riusciva niente».

²¹² Ivi, p. 112; trad. it. ivi, p. 113: «un canto solenne e gioioso».

²¹³ *Ibid.*: «con un'espressione di indicibile beatitudine sul viso, portava una pietruzza poco appariscente dalla [forma] strana».

maestro, il quale, come si è visto, la pone nello spazio vuoto al centro dei raggi. Come nota acutamente Sandrini nel saggio già citato, anche Landolfi è «un discepolo, che viene a mettere la sua *Pietra lunare* in mezzo a un intreccio di raggi, dove un posto libero lo attende».²¹⁴ E infatti, similmente a quanto accade in Novalis, anche nel romanzo di Landolfi si narra di una sorta di iniziazione.²¹⁵

3.4.1. Gurù

Giovancarlo è un giovane studente al secondo anno di lettere, e a differenza di Heinrich è già poeta all'inizio della storia; oltretutto un tipo di poeta ben definito, che giustificava la scorrettezza «che poteva esserci nell'andare spiando [...] i fatti altrui, [...] avanzando i suoi diritti di poeta, di creatura cioè tenuta, per sua dannazione, a scoscendersi per l'inferno come a volitare per il paradiso».²¹⁶

Tornato al paese di P. per trascorrere l'estate, inizia il suo viaggio quando incontra Gurù, la misteriosa giovane donna che irrompe nella cucina da «vita di provincia» nella scena con cui si apre il romanzo – e di cui già si è detto. Se in precedenza si è visto che

²¹⁴ Giuseppe Sandrini, *Le avventure della luna*, cit., p. 183.

²¹⁵ Il carattere iniziatico del romanzo *La pietra lunare* viene messo in correlazione con i temi del primo romanticismo tedesco (più in direzione di Novalis che non di Goethe) in Etienne Boillet, *Le dualisme tragique de Tommaso Landolfi*, Université de Poitiers (Tesi di dottorato), 2008, p. 48 e sg: « Or, il semble que Landolfi [...], ait infléchi l'héritage de Goethe dans un sens plus conforme à la tension vers l'absolu propre à Novalis et plus généralement au romantisme allemand dans sa forme la plus exaltée et la moins raisonnable. En effet, dans la seconde version du Faust de Goethe, les Mères sont les gardiennes toutes-puissantes du monde originel des formes primordiales, à l'accès duquel il est illusoire et dangereux de vouloir parvenir. Placé au début de l'histoire, l'épisode des Mères constitue donc un écueil dans le parcours initiatique du protagoniste, alors qu'il en devient précisément le terme dans la PL : la rencontre avec les Mères est le moment final de l'histoire, lorsque le protagoniste accède à l'absolu en se laissant transpercer par le regard d'une des Mères. Landolfi prend ainsi l'exact contre-pied de l'aventure faustienne telle qu'elle apparaît dans la seconde version écrite par Goethe, tandis que c'est bien Novalis et non Goethe, qui, telle une autorité, est cité en exergue au début du roman » ; «Ora sembra che Landolfi [...] abbia modificato l'eredità di Goethe in un senso più conforme alla tensione verso l'assoluto propria di Novalis e più in generale del romanticismo tedesco nella sua forma più esaltata e meno razionale. Infatti, nella seconda versione del Faust di Goethe, le Madri sono le guardiane onnipotenti del mondo originario delle forme primordiali, il cui accesso è illusorio e pericoloso. Posto all'inizio della storia, l'episodio delle Madri costituisce un ostacolo nel cammino iniziatico della protagonista, e invece per Landolfi si tratta della fine della storia, quando il protagonista accede all'assoluto lasciandosi trafiggere dallo sguardo di una delle Madri. Landolfi fa l'esatto contrario di ciò che accade nell'avventura faustiana nella seconda versione scritta da Goethe, e infatti non è Goethe ma Novalis, l'autorità citata in esergo all'inizio del romanzo.» (trad. mia).

²¹⁶ PL, OP I, p. 137.

le figure femminili landolfiane potevano per vari motivi essere associate a figure animali o elementi naturali, in Gurù tale tendenza è letteralmente portata alle estreme conseguenze. Non solo la ragazza conosce perfettamente le «minute erbe» che crescono sulle pendici della montagna, ma ha con loro all'incirca lo stesso rapporto che ha con gli abitanti del paese:

«Sono mie amiche, non le calpestare» diceva con una certa leziosaggine. «Ecco là il piccolo erino, più in là il galanto, e il colchico, il colchico! E ancora il miagro, l'umbella, e c'è anche lo psillio» aggiungeva come se ne facesse la rassegna, come quando aveva presentati i tipi del paese di dietro la finestra.²¹⁷

E soprattutto ha un rapporto particolare con le capre. Già durante il primo incontro Giovancarlo è l'unico tra i presenti a notare, nell'osservare l'ospite inattesa, che «in luogo della caviglia sottile e del leggiadro piede, dalla gonna si vedevano sbucare due piedi forcuti di capra, di linea elegante, a vero dire, eppure stecchiti e ritirati sotto la seggiola».²¹⁸ Inizialmente il giovane pensa di essere «vittima di una terribile allucinazione»,²¹⁹ ma ben presto l'affinità con il regno animale trova altre conferme. Invitata a casa di Giovancarlo per informarlo sulle voci che corrono in paese sul conto della ragazza, la «pinzochera Filomena», dopo sbuffi, interruzioni e divagazioni, pronuncia infine parole che mettono in subbuglio il giovane: «“Eppoi ci sono le capre”. Il cuore del giovane dette un balzo: “Le capre che cosa?”». A quel punto si scopre il segreto di Gurù, da Giovancarlo già presentito la prima sera:

Tanto per cominciare Gurù doveva essere «lunare» (cioè sterile), come si sarebbe certo dimostrato se ella si fosse sposata. È arcinoto che appunto fra le lunari – dette così non senza una ragione – Quell'Amico (cioè il demonio, l'Infando) recluta di preferenza i lupi mannari. [...] Non bisogna però credere che esista una sola specie di lupi mannari, teoricamente invece sono possibili scambi, totali o parziali, colla natura di qualsiasi bestia [...]. Ora, era stato notato che Gurù se l'intendeva colle capre in generale, le quali venivano a lei da ogni parte come gli uccelli a S. Francesco. Se ne concludeva che ella era – secondo l'espressione della vecchia – «capra mannara».²²⁰

²¹⁷ Ivi, p. 160.

²¹⁸ Ivi, p. 126.

²¹⁹ Ivi, p. 138.

²²⁰ Ivi, pp. 142-143.

Gurù è un essere “mannaro” fin dal nome: «questo nome lasciava molti imbarazzati. Secondo alcuni era un nomignolo scolastico, dovuto a certe false compitazioni della bambina; secondo altri l’avanzo di qualche nome barbaro della temuta famiglia».²²¹ Ma non si può escludere che esso derivi, più semplicemente, da una variazione del francese *garou*, «mannaro». Come è stato notato, tuttavia, la donna non è «creatura liminare» solo perché a metà strada tra donna e capra: «essa viola il principio dell’impermeabilità tra regni umano e animale, ma anche vegetale e minerale, animato/inanimato. Infatti il suo corpo odora di erbe aromatiche, genziana o dianto» e anche il mondo minerale presta «qualcosa al suo fascino misterioso».²²²

La sua magica partecipazione al mondo naturale si manifesta inoltre anche dal punto di vista linguistico, poiché essa è detentrica a sua volta, al pari della donna «nella pozzanghera», di una *Ursprache* incomprensibile agli uomini. Di lei si diceva infatti in paese che cantasse «a tutte le ore, e qualche volta anche dopo l’avemaria, certe nenie strane e rivoltanti che nessun’altra conosceva e non si sa dove le avesse imparate».²²³ Lo stesso volto di lei appare a Giovancarlo come qualcosa che invita alla lettura ma si ritrae alla comprensione:

Da questa maschera buia e lunare pareva qualche volta al giovane che tralucesse una ferocia imperiosa, schernevole e smarrita al tempo stesso, impietrita in un’eternità fragile e preziosa, *connaturale*, pareva; in meno d’un attimo compariva e cresceva d’intensità fino ai limiti del tollerabile, eppure svariava rapidamente, *prima ancora di lasciarsi decifrare*, in una sorta di mansueta ritrosia e, con palpito d’ala, la fanciulla abbassava le ciglia volgendosi altrove.²²⁴

Giovancarlo riesce finalmente a incontrare Gurù di giorno, invitandola – in quanto «cucitrice di bianco» – a casa propria con la scusa di qualche lavoretto. Ed è a quel punto che tutto ciò si esplicita ulteriormente, poiché, quando Giovancarlo supera le proprie iniziali timidezze e come in preda a un’«improvvisa follia» tenta di baciare la fanciulla, il narratore nota che: «egli obbediva anche a una specie di curiosità; chissà

²²¹ Ivi, p. 136.

²²² Sandro Maxia, «*Casta diva che inargenti...*», in Silvana Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Scritti in onore di Walter Pedullà*, Donzelli, Roma 2005, p. 438.

²²³ PL, OP I, p. 134. A proposito della nenia come possessione demoniaca cfr. ancora Maxia, «*Casta diva che inargenti*», cit., p. 440.

²²⁴ PL, OP I, p. 130 (corsivo mio).

che sarebbe successo a toccarla e chissà che a stringerla a sé non avrebbe avuto la spiegazione di tutto!»²²⁵ Quando infine l'abbraccio di Giovancarlo viene corrisposto, la scrittura di Landolfi si scioglie per un attimo alla possibilità dell'idillio novalisiano, in cui piante, animali e ogni elemento naturale sembrano fugacemente poter essere compartecipi della felicità della coppia:

Potenza d'un grugnito femminile! Ecco ora sei mio – diceva quello – non si può non si deve ribellarsi a questo, non altro m'aveva promesso il cinguettio degli uccelli il vento delle cime il nibbio dei picchi la vitalba delle forre, questo m'andavano ripetendo ogni primavera le primule ogni autunno i ciclamini, questo presagio scorgevo ogni giorno nei fuochi del benigno sole, alla sua nascita e alla sua morte, a questo mi chiamava la luna, coccola sperduta nel cielo; nella mia piccola camera s'affacciava dal davanzale un ramo di geranio, sulla bianca parete danzano i riflessi del sole, oh una vita tranquilla e felice condurremo in eterno; e quella di tutti gli altri rispetteremo, del bombo loquace della pecchia ronzante del muschiato cerambice della ninfea laggiù sullo stagno, ai passerotti daremo ricetto quando ci sarà la neve, la rondine farà il nido nella nostra casa; saluteremo ogni giorno i nostri fratellini i ciottoli del ruscello, ogni notte le nostre lontane sorelle le stelle. S'inchineranno al nostro passaggio i cespi del biancospino, il vento scuoterà le foglie in segno di...²²⁶

Ma è la stessa Gurù a interrompere le fantasticherie del giovane poeta, strappandogli la promessa di accompagnarla di notte sulla montagna, dove avverrà la vera e propria iniziazione.

3.4.2. *La metamorfosi*

Con il crescere della luna i tempi si fanno maturi, e Giovancarlo si trova a dover mantenere la promessa. I due si avventurano di notte prendendo appunto «la via della montagna», passando per paesi abbandonati e luoghi dai toponimi magici. Là l'idillio novalisiano e sogno poetico di Giovancarlo viene superato e messo a repentaglio dalla metamorfosi meravigliosa, grottesca e iperrealistica di Gurù che mette in atto un'unione con la natura di ben diverso segno da quella prefigurata nella scena del bacio:

²²⁵ Ivi, p. 147.

²²⁶ Ivi, p. 147.

Poi ella rovesciò l'animale, sollevandolo prima un poco e quindi abbattendolo al suolo sul fianco; fra l'erba la poca terra e il pietrisco bagnato la capra e la donna si rotolarono avvinte. La donna divaricava le zampe della capra per meglio aderire al suo corpo e le abbrancava strettamente il collo e i fianchi; i seni piccoli e duri si schiacciavano contro il pelliccione ferino. La capra si lagnava, anche la donna prese a lagnarsi a sospirare a mugolare, ad ansare convulsamente come per voluttà; le loro membra i loro organi entravano in una comunione sempre più serrata. Una nebbiolina lunare avvolse le due forme, che pareva alitare dalle bocche perdutoamente affrontate, dagli occhi che si fissavano con divorante intensità.²²⁷

Con la metamorfosi letterale della donna se ne avvia anche una sul piano puramente narrativo, poiché il romanzo stesso sembra aver passato un limite, travalicando la cornice realistica e passando decisamente nel mondo del meraviglioso,²²⁸ affollato e percorso dai più vari animali mannari, e dai grotteschi banditi di epoche passate.

Ciò che è tuttavia più rilevante dal punto di vista del confronto con Novalis e con la citazione posta in esergo, è il ruolo svolto dalla «pietra della luna». Dopo aver assistito al duello tra i banditi, ai discorsi surreali dei vari personaggi e persino alla decapitazione del proprio antenato Napoleone, Giovancarlo viene infine accompagnato da Gurù nell'oscura grotta in cui ha luogo un banchetto infernale. Man mano i suoi occhi si abituano gradualmente al buio della caverna, ma in questo processo di acclimatamento viene meno anche la sua meraviglia verso lo strano mondo lunare, ed egli inizia a cedere al sonno, come d'altra parte succede anche al resto della compagnia, ormai stanca dopo le vicende della notte. A quel punto Giovancarlo scopre con stupore – ma tra uno sbadiglio e l'altro – che Gurù non è la sola del suo genere, moltissime altre «veranie» (questo il nome comune delle capre mannare) si riuniscono attorno ai resti del banchetto. È proprio una di loro a interessarsi a Giovancarlo:

Essa giunse fino a passargli un dito intorno alle labbra e palpargli la stoffa dei pantaloni, voleva rendersi conto di che razza d'uomo fosse; tanto per fare amicizia gli mostrò un

²²⁷ Ivi, p. 164.

²²⁸ Sul valore anche metaforicamente linguistico della scena si rimanda a Andrea Zanzotto, *La pietra lunare*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, p. 340: «Lassù dunque Gurù si trasforma, in seguito a una specie di connubio-trasfusione-infusione-sinestesia con il capro (che fa pensare, come si disse, alla bolgia dei ladri), acquisisce di nuovo il suo aspetto di capra mannara dalla cintola in giù. Ed è ben essa l'immagine della *parola* nella sua amorosa e impossibile colluttazione col mondo».

piccolo ramoscello che teneva in mano e, parlandogli colla maternità delle bambine verso le loro minori:

«Vedi, ti piace?» disse. «Questa è erba lunare; la vuoi?» e lo guardava con occhi fondi e perplessi.

«Eh» rispose il giovane sbadigliando e spiccicando male le parole «roba vecchia!»

«Ma allora questo qui» riprese la gurù aprendo l'altro pugno «l'hai vista mai? È pietra della luna...»

«Oh fa' vedere» intervenne Gurù. Era una scheggia opalescente con vaghi riflessi azzurrognoli, e magari giallognoli o verdastri, come delle creature disformi contro la luna.

«Lo sai che è preziosa?...» seguitava la verania. Ma il giovane non si curava più di lei, anzi s'era voltato contro il ventre di Gurù.²²⁹

La preziosa pietra che dà il titolo al romanzo, e che posizionata nella giusta serie al centro di una sequenza di altri segni potrebbe forse offrire una chiave per la lettura cifrata del mondo, è vista ora con sufficienza da Giovancarlo, i cui occhi si sono ormai abituati alle meraviglie di tale mondo e già lo percepiscono come «roba vecchia».

3.4.3. *L'ultimo velo*

La funzione di questo dormiveglia è tuttavia ambigua. Esso potrebbe essere inizialmente interpretato come la confutazione parodica dell'importanza attribuita alla «pietruzza» da Novalis nei *Discepoli di Sais*, come sembrano indicare le citazioni sopra riportate. Dall'altro lato, però, non bisogna dimenticare che era stato proprio un sonno improvviso a permettere sia alla principessa Rami sia a Hyazinth l'accesso alla dimensione ulteriore dell'incontro con il divino (il Paese dei Sogni o e il tempio di Sais). Le due possibili interpretazioni non si escludono a vicenda,²³⁰ ma piuttosto testimoniano dell'ambivalenza di Landolfi nei confronti del modello novalisiano, che

²²⁹ PL, OP I, p. 187-188.

²³⁰ Si ricorda qui collateralmente che la funzione ambigua del dormiveglia dell'eroe è un motivo essenziale nella letteratura novecentesca almeno a partire dalla celebre scena kafkiana di Bürgel nel capitolo XXIII del *Castello*, in cui K. si trova a un passo dal poter cogliere la via per la salvezza offertagli dal segretario insonne, ma tragicomicamente cede all'improvvisa sonnolenza perdendo l'occasione, cfr. Franz Kafka, *Das Schloss*, hrsg. von Malcolm Pasley, in Id., *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Fischer, Frankfurt a.M. 1982.

nel romanzo viene attentamente seguito, ma anche, contemporaneamente, confutato in modo parodico.

Dunque, come accadeva nell'ipotesto, solo dopo il breve sonno Giovancarlo è pronto per il passaggio fondamentale della tremenda notte, ovvero l'incontro con le Madri che si svolge nel capitolo X e rappresenta l'apice del romanzo. La folla di animali mannari si trasferisce nuovamente all'aperto, presso il Fosso la Neve; ogni torpore si dissolve e l'aria si fa carica di un'aspettativa minacciosa. A livello stilistico la tensione viene resa da un cambiamento repentino, poiché, come è stato notato, «la lingua acquista un suo tono solenne, dominato dal registro sublime».²³¹ La scena assume a questo punto tutto il carattere dell'incontro mistico con la divinità, rappresentata da tre figure femminili che fanno da tramite fra la luna e le creature disposte sul ripido pendio. Tenendo a mente la scena più volte descritta dello svelamento della statua di Sais, è facile vedere in queste minacciose divinità femminili una declinazione dell'antico mito secondo il quale Giovancarlo, come Hyazinth con Sais, può finalmente guardare negli occhi la natura, la "verità".

Il risultato di tale sguardo, però, non è affatto il ritrovamento di se stesso o dell'amata, ma piuttosto qualcosa di simile a quanto succedeva nel poema di Schiller: un evento potenzialmente fatale. In soli due attimi Giovancarlo viene «conosciuto» dalla Madre che lo fissa con il proprio sguardo lunare, e vive una gran varietà di stati mistici: da un «irresistibile gelo» ai «dardi acuminati e persistenti», passando per la sensazione di fondersi con corpi di «donna fiorenti» come «cera con cera», e infine «un'immensa gioia, pazza, come un mugghio esalato da un petto di bronzo».²³² Tale sguardo ha conseguenze fatali per le creature che ne vengono colpite:

Su chi quello sguardo raggiungeva, il freddo cadeva, facendolo torcere in un immobile parossismo; pareva che le donne gettassero, guardando, una rete, una raggiera acuta di veleno e la vittima suggerissero, così come può suggerire un vento [...]. Attratta, forzata nelle sue fibre e nei suoi precordi, la creatura colpita dall'algore di quegli occhi sembrava resistere disperatamente a una raffica siderale, e s'accasciava poi senza un gemito.²³³

²³¹ Maxia, «*Casta diva che inargenti*», cit., p. 445.

²³² PL, OP I, pp. 191-192.

²³³ Ivi, p. 190.

L'accasciarsi delle creature colpite dallo sguardo è l'equivalente del «tiefer Gram» che in Schiller conduceva l'incauto svelatore della statua a una rapida morte. Ma come Landolfi non sceglie la conclusione romantica di Novalis, sembra in realtà rifiutare anche quella classicista di Schiller, perché Giovancarlo riesce stranamente a resistere allo sguardo fatale. Ciò che lo salva da un destino ormai segnato è, guarda caso, ancora una provvidenziale “velatura”:

I vapori dell'ultimo orizzonte velarono un poco la luna, smorzando il suo diaccio splendore. Le Madri riabbassarono lo sguardo con lentezza mortale e questa volta dalle creature non pullulò il terrore; giacché ciascuna sapeva fin d'ora chi era il designato; solo esse si tesero un po' più, e quasi si librarono, raccolte da un gorgo d'ansia. Anche Giovancarlo sapeva, prima ancora che lo sguardo s'abbattesse; e buon per lui che i vapori velavano la luna, forse perdettero forza così i suoi suffumigi e i suoi carmi ribattuti dal fondo di quegli occhi. [...] Oh certo fu virtù dei vapori se egli poté durare a ciò senza afflosciarsi come le altre o vanire!²³⁴

Anche se parziale, lo svelamento conferisce a Giovancarlo una nuova capacità traduttiva, ovvero il potere di comprendere finalmente le parole dell'ultima nenia di Gurù, che, come ci si poteva aspettare, è un'ode all'«ombrosa» luna, e, nelle parole di Montale, «il cantare uterino di una folle».²³⁵ L'esperienza dello sguardo delle Madri è quindi, almeno in parte, davvero l'adempimento di un'iniziazione poetica, in quanto permette a Giovancarlo di comprendere Gurù. Eppure, la tanto agognata leggibilità della donna misteriosa, sembra quasi non interessare più al protagonista. Come nota ancora Maxia nel già citato commento, «la storia narrata nella *Pietra lunare* dura finché persiste l'incomprensibilità della lingua segreta di Gurù; e finisce con la capacità acquisita da Giovancarlo di capirla e “tradurla”».²³⁶

Infatti Giovancarlo dopo la lunghissima notte torna a casa, e nell'epilogo del romanzo c'è l'estremo saluto, malinconico, alla ragazza nella versione «solare», ovvero con le sue gambe di donna. L'impacciato commento «Tornerò presto, ti verrò a prendere e allora staremo sempre insieme e...»²³⁷ pronunciato da Giovancarlo la

²³⁴ Ivi, p. 191.

²³⁵ Commento manoscritto autografo lasciato da Montale all'amico su una copia della nenia di Gurù che Landolfi doveva avergli fatto avere, come nota Idolina nelle note al testo in OP I, p. 984.

²³⁶ Maxia, «*Casta diva che inargenti...*», cit., p. 453.

²³⁷ Ivi, p. 197.

mattina seguente è con tutta evidenza un addio. Il protagonista sale dunque sulla corriera che lo porta lontano dal paese di P., verso «gli esami» universitari e le quotidiane faccende. L'ultimo velo della luna, stavolta definitivo e decisamente prosaico, è quello dello «sporco vetro d'uno sportello che non riusciva ad aprire».²³⁸

Il carattere iniziatico dell'esperienza vissuta dal protagonista conferma – se mai ce ne fosse bisogno – quanto scriveva Zanzotto nel 1990, ovvero che la *Pietra lunare* non è «un romanzo fantastico puro e semplice, per quanto brillantissimo, sconcertante, ma una vera e propria rifondazione di miti».²³⁹ È chiaro però che anche quando rifonda i miti, Landolfi non si illude affatto di poter parlare con la primigenia ingenuità degli antichi e dunque non smette di essere «poeta sentimentale»; infatti «questo mito ovviamente ha sempre nei dintorni anche uno spiritello che lo beffeggia alquanto nel momento stesso in cui esso si pone sulla pagina».²⁴⁰ Lo spiritello indicato da Zanzotto è visibile nel lato comico o più in generale “basso” che fa da contraltare al sublime dell'incontro mistico con il divino: nelle grottesche schermaglie coi banditi, nell'aria di sufficienza assonnata con cui Giovancarlo liquida la verania che gli mostra entusiasta la pietra di luna, e infine nella provvidenziale velatura dell'astro. «Spiritello» che è dunque essenziale alla costruzione del mito così come il finestrino sporco della corriera è essenziale all'ammirazione della luna nell'ultima scena del romanzo.

D'altra parte la convinzione di Landolfi riguardo all'impossibilità della trasparenza del mezzo è già stata dimostrata nel caso della traduzione, poiché, come si ricorderà, il testo tradotto da Landolfi non si dava mai come diaframma invisibile, ma sempre come spazio affollato da più voci e quindi, nella metafora ottica, come vetro rigato o sporco, proprio come il finestrino della corriera.

Tornando in conclusione ancora al rapporto con i romantici, si noti che se nel *Principe infelice*, nella prima raccolta di racconti e, infine, nel grande romanzo di questa prima stagione è possibile scorgere sotto traccia un dialogo più o meno esplicito con i temi novalisiani della leggibilità del mondo e del valore salvifico della poesia, tale confronto termina con un rifiuto da parte di Giovancarlo, ovvero con la sua decisione

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Nella sua prefazione alla *Pietra lunare*, ora in Zanzotto, *La pietra lunare*, cit., p. 328.

²⁴⁰ *Ibid.*

di abbandonare il mondo meraviglioso conosciuto sulla montagna per tornare alla propria quotidianità.

La parentesi lirico-meravigliosa che nella *Pietra lunare* interrompe le «scene della vita di provincia» incarna per la prima volta in modo compiuto la possibilità di accedere, tramite la poesia, proprio a quell'universo mitico dell'«adempimento» novalisiano: una possibilità che per Landolfi pare svanire per sempre con l'«exit imago»²⁴¹ su cui si chiude il romanzo. Se, citando ancora una volta Zanzotto, «sembra innegabile che in questo libro si sia verificata una vera e propria irruzione di grazia»,²⁴² si tratta tuttavia – e non potrebbe essere altrimenti – di una grazia breve e irripetibile, che dura il tempo di una notte d'estate.

²⁴¹ PL, OP I, p. 198.

²⁴² Zanzotto, *La pietra lunare*, cit., p. 327.

Sintesi

La ricerca affronta la prima stagione letteraria di Tommaso Landolfi – dagli anni Trenta a metà degli anni Quaranta – dal punto di vista delle interazioni tra scrittura originale e traduzione, soffermandosi in particolare sul caso dei suoi rapporti con la letteratura tedesca. La ricerca prende in considerazione dunque da un lato alcuni scritti critici (tra il 1932 e il 1963), i racconti della raccolta *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), e i romanzi *Il principe infelice* (1943) e *La pietra lunare* (1939); dall'altro le traduzioni di sette fiabe dei Grimm e dell'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis (1941).

Il primo capitolo ha un carattere introduttivo e storico e si propone di contestualizzare l'atteggiamento di Landolfi nei confronti delle letterature straniere all'interno del cosiddetto «decennio delle traduzioni», delineando un quadro complessivo delle tendenze traduttive che si sviluppano in questo panorama. In base ai risultati ottenuti grazie a questa indagine preliminare, il capitolo fornisce alcune premesse metodologiche indispensabili per affrontare la lettura del testo tradotto e per mettere in relazione la scrittura della traduzione con la scrittura in proprio.

Il secondo intende ricostruire la rete di rapporti che lega Landolfi agli altri protagonisti del periodo (in particolare Renato Poggioli e Leone Traverso), mettere in luce la sua esplicita poetica della traduzione attraverso l'esame dei materiali paratestuali e infine verificarla, analizzando la concreta prassi traduttiva. Il lavoro sui testi fa emergere un atteggiamento ambivalente da parte dell'autore, poiché, pur rivelandosi sorprendentemente aderente alla sintassi del testo originale, egli sembra costantemente voler denunciare la propria presenza all'interno del testo tradotto.

Con il terzo capitolo si entra invece direttamente all'interno delle opere di Landolfi, partendo dagli scritti critici, passando attraverso i racconti, e arrivando infine al romanzo. Se il secondo capitolo si chiudeva sul rapporto tra testo tradotto e originale, il terzo si propone di indagare nella scrittura landolfiana il dialogo instaurato con la tradizione romantica (e in particolar modo con Novalis), vista come problematica "origine" di una serie di motivi presenti nella sua opera.

Appendice

Segue una cronologia sinottica di opere, traduzioni e lettere di Landolfi citate all'interno della tesi (ordinate in base alle date di composizione).

	opere	traduzioni	critica e recensioni	lettere a Traverso
1929	<i>Maria Giuseppa</i>			
1930				
1931				29. (12. 1931)
1932			<i>Contributi ad uno studio sulla poesia di Anna Abmatova</i>	
1933		<i>Inni alla notte di Novalis (incompleti, inediti)</i>		(16. 03. 1933)
1934	<i>La morte del re di Francia</i>	<i>Inediti di Tolstoj</i>	<i>Recensione a R. Poggioli, La violetta notturna</i> <i>Traduzioni poetiche</i>	
1935	<i>Dialogo dei massimi sistemi</i> <i>La piccola apocalisse</i>			
1936	«Night must fall»			
1937	<i>Ragazze di provincia</i> <i>La pietra lunare</i> <i>Settimana di sole</i>		<i>Fantasia puškiniana</i> <i>Puškin</i>	(10. 07. 1937) 05.08. (1937)
1938	<i>Teatrino</i> <i>Il principe infelice</i> <i>Il racconto del lupo mannaro</i> <i>Favola</i>			19. 02. (1938) 07. 05. (1938) 06?. 06. (1938)
1939	<i>La spada</i> <i>Colpo di sole</i> <i>Il babbo di Kafka</i> <i>La tenia mistica</i>			07. 04. (1939) 08. 12. (1939) 25. 12. (1939)
1940	<i>Il ladro</i> <i>Il fuoco</i>	<i>Racconti di Pietroburgo di Gogol'</i>	<i>Studi leopardiani</i> <i>Narratori bulgari</i>	
	<i>Volta luna</i> <i>La paura</i>		<i>Recensione a La principessa Brambilla</i>	

	<i>Lettera di un romantico sul gioco</i>		
1941	<i>Una cronaca brigantesca</i>	<i>Enrico di Ofterdingen</i> di Novalis (I, II, IV, V, VI, VII, VIII) <i>Fiabe dei fratelli Grimm</i> <i>I falsi Demetrii di Mérimée</i> <i>Narratori russi</i>	<i>Introduzione,</i> in Nikolaj Gogol', <i>Racconti di Pietroburgo</i> 12. 06. (1941) 23?. 06. (1941) 06. 07. (1941) 17. 07. 1941 22. (07. 1941)
1942	<i>Le due zittelle</i>		[13. 06. 1942 a Vittorini] 16. 11. (1942) 11. 12. (1942)
1943	<i>Le due zittelle</i>		
1944	<i>La moglie di Gogol'</i>		
1945			
1946		<i>Il cavaliere della Rosa</i> di Hofmannsthal <i>Enrico di Ofterdingen</i> (capp. restanti)	07. 10. 1946 18. 10. 1946 05. 11. (1946)
1947	<i>La raganella d'oro</i>	<i>Le nozze di Sobeide</i> di Hofmannsthal	13. 10. (1947) 19. 05. (1947)
1948		<i>Introduzione,</i> in <i>Narratori russi</i>	
1949	<i>Cancroregina</i>		
1950			
1951			
1952			
1953			08. 02. (1953)
1954			
1955			28. 03. (1955?)
1956			25. 01. 1956 04. 02. 1956 lunedì (15. 02. 1956) 08.03. 1956
1957			
1958			01. 06. 1958
1959			
1960		<i>Introduzione,</i> in Aleksandr S. Puškin, <i>Poemi e liriche</i>	12.05.1960
1961			
1962			04. 02. 1962 27. 03. 1962 (corretto dai nipoti T. in 1963) 11. 10. 1962
1963		<i>Morte di un amico</i>	

Bibliografia

Scritti di Landolfi

Opere

Il principe infelice. Romanzo per bambini, Illustrazioni di Sabino Profeti, Vallecchi, Firenze 1943.

Opere I (1937-1959), a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Rizzoli, Milano 1991.

Opere II (1960-1971), a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1992.

Gogol' a Roma, Adelphi, Milano 2002.

A viola di morte, Adelphi, Milano 2011.

Il tradimento, Adelphi, Milano 2014.

I russi, Adelphi, Milano 2015.

A caso, Rizzoli, Milano 1975, ora Adelphi, Milano 2018.

Traduzioni

Nikolaj V. Gogol', *Racconti di Pietroburgo*, introduzione e trad. it di Tommaso Landolfi, Rizzoli, Milano-Roma 1941.

Novalis, *Enrico di Ofterdingen*: capp. I, II, V, VI, VII, VIII, in Leone Traverso (a cura di), *Germanica. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 1942, pp. 286-364.

Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe* [*Fiordirovo, I talleri di stelle, Giandiferro, Cappuccetto rosso, La ragazza senza mani, Pidocchietto e Pulcetta, La luna*], in Leone Traverso (a cura

- di), *Germanica*, cit., *Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 1942, pp. 552-576.
- Prosper Mérimée, *I falsi Demetrii*, con una nota storico-bibliografica a cura di Ettore Lo Gatto, Vallecchi, Firenze 1944.
- Aleksandr S. Puškin, *Il fabbricante di bare, Il maestro di posta, La dama di picche*, in *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948, pp. 50-99.
- Ivan S. Turgenev, *Il prato di Bežin, La reliquia vivente, Mumù*, in *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948, pp. 131-209.
- Fëdor M. Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, in *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948, pp. 213-350.
- Lev N. Tolstoj, *Tre morti, La morte di Ivan Il'ič*, in *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948, pp. 353-440.
- Anton P. Čechov, *La lettura, Kaštanka*, in *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948, pp. 443-474.
- Ivan A. Bunin, *La grammatica dell'amore*, in *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948, pp. 477-488.
- Hugo von Hofmannsthal, *Le nozze di Sobeide, Il cavaliere della rosa*, «Cederna», Vallecchi, Firenze 1959.
- Aleksandr S. Puškin, *Poemi e liriche*, versioni, introduzione e note di Tommaso Landolfi, «I Millenni», Einaudi, Torino 1960.
- Aleksandr S. Puškin, *Teatro e favole*, con introduzione di Angelo Maria Ripellino, «I Millenni», Einaudi, Torino 1961. Novalis, *Enrico di Ofterdingen*, «Cederna», Vallecchi, Firenze 1962.
- Michail J. Lermontov, *Liriche e poemi*, con introduzione di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1963.
- Fedor I. Tjučtev, *Poesie*, con prefazione di Angelo Maria Ripellino, Einaudi, Torino 1964.
- Nikolaj S. Leskov, *Il viaggiatore incantato*, con un saggio di Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, e una Nota bio-bibliografica, Einaudi, Torino 1967.
- Charles Nodier, *Inés de Las Sierras*, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1993.
- Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1999.

Scritti critici e recensioni

- Recensione a Ivan S. Turgenev, Il Re Lear delle steppe*, trad. di Maria Karklina, Torino, *Slavia*, 1930, in «Vigilie letterarie», a. V, fasc. II, n.s., marzo 1930, pp. 134-136.
- Contributi ad uno studio della poesia di Anna Ahmatova I*, in «L'Europa orientale», XIV, III-IV, 1934, pp. 170-183.

Contributi ad uno studio della poesia di Anna Ahmatova II, in «L'Europa orientale» XV, I-II, 1935, pp. 51-67.

Contributi ad uno studio della poesia di Anna Ahmatova III, in «L'Europa orientale» XV, II-IV, 1935, pp. 142-157.

Recensione a Renato Poggioli, La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento, Lanciano, Carabba, 1933, in «Occidente», VI (1934), pp. 135-136.

Inediti di Tolstoj, in «Occidente», VII, 1934, pp. 7-20.

Traduzioni poetiche, in «L'Italia letteraria», 23 febbraio 1935, p. 2.

Puškin, in «Meridiano di Roma», XXXV, 29 agosto 1937, p. VIII.

Studi leopardiani, in «Oggi», 17 febbraio 1940, p. 20.

Narratori bulgari, in «Oggi», 2 marzo 1940, p. 20.

La Principessa Brambilla, in «Oggi», 11 maggio 1940, p. 19.

Introduzione, in Nikolaj Gogol', *Racconti di Pietroburgo*, trad. it. di Tommaso Landolfi, Rizzoli, Milano 1941.

Introduzione, in Aa., Vv., *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Tommaso Landolfi, Bompiani, Milano 1948.

Fiabe russe, in Id., *I russi*, Adelphi, Milano 2015.

Un Russo in Europa [1954], in Id., *Gogol' a Roma*, Adelphi, Milano 2002, pp. 52-56.

Il traduttore errante [1954], in ivi, pp. 57-61.

Un antico canto epico [1954], in ivi, pp. 62-65.

La dolcezza di Van Gogh [1954], in ivi, pp. 66-70.

Il Parnaso russo [1955], in ivi, pp. 179-183.

Il mistero di Čechov [1955], in ivi, pp. 194-198.

Il caparbio Tolstoj [1955], in ivi, pp. 209-213.

I verdi paradisi [1956], in ivi, pp. 270-274.

Stendhal in diligenza [1957], in ivi, pp. 345-349.

Pasternak col batticuore [1957], in ivi, pp. 400-404.

Introduzione, in Aleksandr S. Puškin, *Poemi e liriche*, trad. it. e cura di Tommaso Landolfi, Einaudi, Torino 1960.

Morte di un amico [1963], in Id., *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Rizzoli, Milano 1992., pp. 809-812.

Altre opere

AA. VV., *Poesia russa del Novecento*, a cura di Angelo Maria Ripellino, Guanda, Milano 1954.

AGATHA CHRISTIE, *Se morisse mio marito*, trad. it. di Tito N. Sarego, Mondadori, Milano 1935.

FËDOR DOSTOJEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, a cura di Alfredo Polledro, Slavia, Torino 1926.

- GALILEO GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura di Libero Sosio, Einaudi, Torino 2002.
- NATALIA GINZBURG, *La signora Bovary – Nota del traduttore*, in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi, Torino 2001, pp. 100-102.
- WOLFGANG GOETHE, *Le esperienze di Wilhelm Meister*, trad. it. di Alberto Spaini e Rosina Pisaneschi, 2 voll., Laterza, Bari, 1913-1915.
- JAKOB E WILHELM GRIMM, *50 novelle per i bambini e per le famiglie*, trad. it. di Fanny Vanzi Mussini, Hoepli, Milano 1897.
- , *Fiabe*, trad. it. di Franco Bianchi, Sonzogno, Milano 1912.
- , *Kinder- und Hausmärchen*, scelta, introduzione e note di Lorenzo Bianchi, Apollo, Bologna 1927.
- , *Le fiabe del focolare*, trad. it. di Clara Bovero, Einaudi, Torino 1951.
- , *Märchen aus dem Nachlass der Brüder Grimm*, 5. verbesserte und ergänzte Auflage, hrsg. von Heinz Rölleke, WVT, Trier 2001.
- HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Briefwechsel Hofmannsthal-Fritz Mauthner* eingeleitet und herausgegeben von Martin Stern, *Hofmannsthalblätter* 20-21, Frankfurt a.M. 1978, pp. 21-38.
- FRANZ KAFKA, *Un fratricidio, Un vecchio foglietto, Davanti alla legge, Il nuovo avvocato*, trad. it di Giuseppe Menassé e intr. a cura di Silvio Benco in «Il Convegno», 8, 25 agosto 1928.
- , *Il Processo*, versione e prefazione di Alberto Spaini, Frassinelli, Torino 1933.
- , *La Metamorfosi: racconto*, trad. it. di Rodolfo Paoli, Vallecchi, Firenze 1934.
- , *Das Schloss*, hrsg. von Malcolm Pasley, in Id., *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcom Pasley und Jost Schillemeit, Frankfurt a.M., Fischer 1982.
- HEINRICH VON KLEIST, *Sul teatro delle marionette*, trad. it. a cura di Giuseppe Saito in «La ruota» I, (1941), pp. 30-33.
- , *Kleist, scelta di Leone Traverso, versioni di Leone Traverso e Vincenzo Errante, «Scrittori stranieri»*, Garzanti, Milano 1943.
- , *Ueber das Marionettentheater*, in *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Schmidt, Berlin 1967, pp. 9-16.
- ALEXANDER KNOFF, „Begeisterung der Sprache“: *Friedrich von Hardenberg (Novalis): Heinrich von Afterdingen. Textkritische Edition und Interpretation (Edition Text)*, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2015.
- NIKOLAUS LENAU, *Canzoniere*, «Biblioteca universale» n. 201, trad. it. e cura di Diego Sant’Ambrogio, Sonzogno, Milano 1889.
- GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, in Id., *Tutte le opere*, vol I., a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1973.
- NOVALIS, *Les disciples à Saïs et les fragments*, traduits de l’allemand et precedes d’une introduction par Maurice Maeterlinck, Lacomblez, Bruxelles 1895.
- , *I discepoli di Saïs*, trad. it. di Giovanni Angelo Alfero, «Antichi e moderni» 1, Carabba, Lanciano 1912.
- , *Frammenti*, a cura di Giuseppe Prezzolini, «Cultura dell’Anima» 41, Carabba, Lanciano 1914.
- , *Novalis (Friedrich Von Hardenberg)*, scelta di Giovanni Angelo Alfero, versioni di Id. e di Vincenzo Errante, Garzanti, Milano 1942.

- , *Schriften, Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 4 Bdd., hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Kohlhammer, Stuttgart 1975.
- , *Monolog*, in Id., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Johachim Mähl und Richard Samuel, 2 Bdd., Hanser, München-Wien 1978, vol. 1, *Das philosophisch-theoretische Werk*, pp. 438-439.
- , *Opera filosofica*, vol. 1, ed. it. a cura di Giampiero Moretti, Einaudi, Torino 1993.
- , *Opera filosofica*, vol. 2, ed. it. a cura di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 1993.
- , *I discepoli di Sais*, a cura di Alberto Reale, «Testo a fronte», Bompiani, Milano 2015.
- FRIEDRICH SCHILLER, *Poesie filosofiche*, a cura di Giampiero Moretti, SE, Milano 1990.
- JONATHAN SWIFT, *Gulliver's Travels*, ed. by Colin McKelvie, Appletree, Belfast 1976; trad. it. di Alfio Bassi, *I viaggi di Gulliver*, Dalai, Milano 2011.
- OSCAR WILDE, *The Happy Prince*, in Id., *The Complete Short Stories*, edited with an introduction and notes by John Sloan, Oxford University Press, Oxford 2010.

Testi critici su Landolfi

Raccolte di atti e numeri di riviste dedicati a Landolfi

- ANNA DOLFI, MARIA CARLA PAPINI (a cura di), *Il teatro di Tommaso Landolfi*, Atti della giornata di studi di Firenze, 12 dicembre 2008, Bulzoni, Roma 2010.
- MARCELLO VERDENELLI, ELEONORA ERCOLANI, (a cura di), *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*, Bulzoni, Roma 2010.
- SILVANA CIRILLO (a cura di), *Cento anni di Landolfi*, Atti del Convegno di Roma, 7-8 Maggio 2008, introduzione di G. Ferroni, Bulzoni, Roma 2010.
- ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Scuole segrete: il Novecento italiano e Tommaso Landolfi*, Aragno, Milano 2009.
- DENIS FERRARIS (a cura di), «Chroniques italiennes» (n° 81/82, 2-3/2008), *Tommaso Landolfi (1908-1979) «Comme un démon qui rêve»*, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 2008.
- IDOLINA LANDOLFI (a cura di), (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, La nuova Italia, Firenze 1996.
- , *La «liquida vertigine»*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002.
- IDOLINA LANDOLFI, ANTONIO PRETE (a cura di), *Un linguaggio dell'anima*, Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi, Siena, 3 novembre 2004, Manni, San Cesario di Lecce 2006.
- IDOLINA LANDOLFI, ERNESTINA PELLEGRINI (a cura di), *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, Bulzoni, Roma 2004.
- TARCISIO TARQUINI (a cura di), *Landolfi libro per libro*, Ethea, Alatri 1988.
- AA.VV., *Ommaggio a Landolfi*, «Rapporti», numero monografico, 22-23 settembre 1981.

SERGIO ROMAGNOLI (a cura di), *Una giornata per Landolfi*, Vallecchi, Firenze 1981.

Articoli e monografie su Landolfi

RENATO AYMONE, *Tommaso Landolfi: analisi e letture*, Palladio, Salerno 1978.

CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

MANUELA BERTONE, *Una lingua nuova per Tommaso Landolfi*, in Luigi Ballerini (a cura di), *La linea longobarda*, Anma 1996, pp. 91-111.

ETIENNE BOILLET, *Le dualisme tragique de Tommaso Landolfi*, Université de Poitiers (Tesi di dottorato), 2008.

HALKA BREYHAN, *Der Zufall und das Spiel der Worte im Erzählwerk Tommaso Landolfis*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2005.

MARCELLO CARLINO, *Landolfi e il fantastico*, Lithos, Roma 1998.

SIMONE CASTALDI, *Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi*, «Forum Italicum», 44, 2, 2010, pp. 359-371.

SILVIA CONTARINI, «*Al modo degli iceberg*»: *Parodia del fantastico nel racconto d'autunno di Tommaso Landolfi*, in Patrizia Farinelli (a cura di), *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Atti della Giornata Internazionale di Studi (Lubiana 29.10.2009), ETS, Pisa 2012, pp. 119-132.

GIANFRANCO CONTINI, *Italie Magique: contes surréels modernes*, Editions des Portes de France, Paris 1946.

—, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968.

ANDREA CORTELLESSA, «*Caetera desirantur*»: *l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, La nuova Italia, Firenze 1996, pp. 77-106.

—, *L'impostura di Ottavio. Prove per l'esercitazione di un 'vero pezzo da concerto'*, in Idolina Landolfi (a cura di), *La «liquida vertigine»*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002, pp. 99-132.

—, *Landolfi 1929-1937: sistema della parodia e dialettica del luogo comune*, in «Moderna» VI, 1, 2004, pp. 41-64.

—, *Le voci dell'istrione*, «L'illuminista», VIII, 2008, pp. 145-161.

—, *Malattie della volontà. Landolfo e il manuale dell'accidioso*, in Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), *Il teatro di Tommaso Landolfi*, Atti della giornata di studi di Firenze, 12 dicembre 2008, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Bulzoni, Roma 2010, pp. 59-75.

—, *Profanazioni: Le due zittelle*, in *Cento anni di Landolfi*, Atti del Convegno di Roma, 7-8 Maggio 2008, introduzione di G. Ferroni, Bulzoni, Roma 2010, pp. 21-42.

ALESSANDRO CENI, *La sopra-realtà di Tommaso Landolfi*, Cesati, Firenze 1986.

MAURIZIO DARDANO, *Una «ricchezza senza pari»*. *Per un'analisi della lingua di Tommaso Landolfi*, in Idolina Landolfi, Antonio Prete (a cura di), *Un linguaggio dell'anima*, Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi, Siena, 3 novembre 2004, Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 11-51.

- GIACOMO DEBENEDETTI, «Il "rouge et noir" di Landolfi», in Id., *Intermezzo*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 215-238.
- LUCA FEDERICO, *L'infelicità del principe felice. Oscar Wilde e Tommaso Landolfi*, in «Parole rubate», 12, 2015, pp. 51-68.
- MATTIA DI TARANTO, *Bestiario fantastico e metamorfosi animali in Tommaso Landolfi e E.T.A. Hoffmann*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIX, 2017, pp. 167-186.
- ENRICO FALQUI, *Landolfi e il tecnicismo*, in Id., *Ricerche di stile*, Vallecchi, Firenze 1939.
- UGO FRACASSA, *Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei*, Giardini, Pisa 2002.
- GIOVANNA GHETTI ABRUZZI, *L'enigma Landolfi*, Bulzoni, Roma 1979.
- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, «L'espressione, la voce stessa ci tradiscono». *Sulla lingua di Tommaso Landolfi*, in Idolina Landolfi, Antonio Prete (a cura di), *Un linguaggio dell'anima*, Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi, Siena, 3 novembre 2004, Manni, San Cesario di Lecce 2006, pp. 57-83.
- IDOLINA LANDOLFI, *Tommaso Landolfi e il mondo francese*, in Ead. e Ernestina Pellegrini (a cura di), *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, Atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, Bulzoni, Roma 2004, pp. 77-89.
- STEFANO LAZZARIN, «Dissipatio ph. g.» *Landolfi, o l'anacronismo del fantastico*, in «Studi novecenteschi» 29, 63/64, giu-dic 2002, pp. 207-237.
- , *Parole-viticci: bestiario e onomastica di Tommaso Landolfi*, in «Studi novecenteschi», 2, lug-dic. 2007, pp. 307-337.
- ORESTE MACRÌ, *Tommaso Landolfi narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Le lettere, Firenze 1990.
- RAFFAELE MANICA, *Questioni landolfiane*, in Idolina Landolfi (a cura di), *La «liquida vertigine»*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002, pp. 15-23.
- SANDRO MAXIA, «Casta diva che inargenti...», in *Il comico nella letteratura italiana. Scritti in onore di Walter Pedullà*, Donzelli, Roma 2005, pp. 433-454.
- CLELIA MARTIGNONI, *Landolfi o il talento della mobilità. Generi e strutture delle prime raccolte*, in Idolina Landolfi (a cura di), *La «liquida vertigine»*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002, pp. 155-176.
- EUGENIO MONTALE, *Rien va* [1963], in Id. *Il secondo mestiere. Prose (1920-1979)*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori Milano 1996, vol. II, pp. 2586-2590.
- GIANCARLO PANDINI, *Landolfi*, La nuova Italia, Firenze 1975.
- RAFFAELE PELLECCIA, *Istituzioni e libertà in Landolfi o dell'impossibilità e dell'ambivalenza*, in «Rapporti», 22-23 settembre 1981, pp. 95-111.
- ALBERTO PEZZOTTA, *Tommaso Landolfi*, in «Belfagor», 5, 1993, pp. 543-558.
- MATTHEW REZA, «Noi siamo uni»: *Paradox in Tommaso Landolfi's Fantastic Literature*, in «Italianist: Journal of the Department of Italian Studies, University of Cambridge», 35, 1, 2015, pp. 78-90.
- WANDA SANTINI, *Le maschere della scrittura. Appunti linguistici sulla narrativa di Tommaso Landolfi*, University of Toronto (Tesi di dottorato), 2015.
- RODOLFO SACCHETTINI, *La lingua «impossibile» della piccola apocalisse*, in «Chroniques italiennes», 81-82, 2-3, 2008.

- GIUSEPPE SANDRINI, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Marsilio, Venezia 2014.
- EDOARDO SANGUINETI, *Tommaso Landolfi* in Aa.Vv., *Letteratura italiana: i contemporanei*, Marzorati, Milano 1963, pp. 1527-1539.
- FEDERICO SECCHIERI, *L'artificio naturale, Landolfi e i teatri della scrittura*, Bulzoni, Roma 2006.
- FRANCESCA SERAFINI, *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in Idolina Landolfi (a cura di), *La «liquida vertigine»*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999, Olschki, Firenze 2002, pp. 225-247.
- BEATRICE STASI, *Landolfi e i formalisti russi*, in «Intersezioni», XII, 2, agosto 1992, pp. 291-331.
- , «Un che di sposato con la vita»: *Landolfi e D'Annunzio*, in «Critica letteraria», XXIV, II-III, 1996, pp. 539-557.
- , *Leopardi e l'assiuolo. Note in margine al classicismo landolfiano*, in «Intersezioni», XVII, 2, 1997, pp. 301-313.
- , *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, in «Chroniques italiennes», 81-82, 2008, pp. 139-159.
- PAOLO TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura: saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, presentazione di Idolina Landolfi, Salerno, Roma 2006.
- MARCELLO VERDENELLI, *Prove di voce: Tommaso Landolfi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997.
- BARBARA VILLIGER HEILIG, *Leidenschaft des Spiels: Untersuchung zum Werk Tommaso Landolfis*, Stauffenburg, Tübingen 1989.
- ANDREA ZANZOTTO, *La pietra lunare*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, pp. 325-343.
- PAOLO ZUBLENA, *Approssimazioni alla lingua 'altra' di Tommaso Landolfi*, in Idolina Landolfi, Ernestina Pellegrini (a cura di), *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, atti del Convegno di studi, Firenze, 4-5 dicembre 2001, Bulzoni, Roma 2004, 155-161.
- , *La lingua-pelle di Tommaso Landolfi*, Le Lettere, Firenze 2013.

Contributi su Landolfi traduttore

- ANNELISA ALLEVA, *Tommaso Landolfi e Aleksandr Sergeevič Puškin*, in «Diario perpetuo», Bollettino del Centro Studi Landolfiani, IV, 4, 1999, p. 11-22.
- MONICA BACCELLI, *Landolfi e il romanticismo tedesco*, in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, La nuova Italia, Firenze 1996, pp. 205-232.
- GIULIA BASELICA, *Paolo Nori e i classici russi dell'Ottocento (o della visibilità del traduttore)*, in «Tradurre», 3, 2012. Disponibile al link <https://rivistatradurre.it/2012/11/paolo-nori-e-i-classici-russi-dellottocento-o-della-visibilita-del-traduttore/>.
- RAUL BRUNI, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV, 2015, pp. 125-139.

- ROBERTO DIPIETRO, *Tommaso Landolfi traduttore dal tedesco*, Università di Catania (Tesi di laurea), 2003-2004.
- MARIAGRAZIA FARINA, *Tommaso Landolfi e il «Bischeraccio della rosa». Hugo von Hofmannsthal tradotto dallo scrittore di Pico*, «Italienisch», 73, 2015, pp. 57-77.
- , *Germanica: la travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi nell'Italia degli anni Quaranta*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 7, 2017, pp. 185-200.
- NICCOLÒ GALMARINI, *Teoria e prassi in Landolfi traduttore dal russo*. Disponibile al link <http://www.tommasolandolfi.net/teoria-e-prassi-in-landolfi-traduttore-dal-russo/>.
- ANDREA LANDOLFI, *Il malinteso felice: Tommaso Landolfi traduttore di Hofmannsthal*, «Studi germanici», n.s., LXIII, 2005, pp. 459-471.
- IDOLINA LANDOLFI, *Postfazione*, in Nikolai S. Leskov, *Il viaggiatore incantato*, a cura di Idolina Landolfi, trad. di Tommaso Landolfi, Adelphi, Milano 1994, pp. 187-193.
- , *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, in «La Scrittura», I, 2, 1996, pp. 6-14.
- , *Nota al testo*, in Jakob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, trad. it. di Tommaso Landolfi, a cura di Idolina Landolfi, Adelphi, Milano 1999, pp. 65-79.
- , *«Il piccolo vascello solca i mari». Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006)*, 2 voll., Cadmo, Firenze 2015.
- ROBERTA MALAGOLI, *Il manoscritto volante. In margine a Tommaso Landolfi traduttore dei Grimm*, in «Studi germanici», 10, 2016, pp. 173-198.
- VALERIA PALA, *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*, Bulzoni, Roma 2009.
- VALENTINA PARISI, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in Alizia Romanovic, Gloria Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, Atti del convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005, Pensa MultiMedia, Lecce 2007, pp. 603-619.
- PIA PERA, *Tommaso Landolfi nello specchio russo*, in Tarcisio Tarquini (a cura di), *Landolfi libro per libro*, Atti del convegno, Pico e Frosinone, 17-18-19 dicembre 1987, Hetea, Alatri 1988, pp. 33-45.
- DANIA REGGIANI, *Landolfi e la cultura tedesca*, Università di Bologna (Tesi di laurea), 1997.
- RENZO RABBONI, *Landolfi traduttore di Puškin*, in *Sequenze novecentesche per Antonio De Lorenzi*, Mucchi, Modena 1996, pp. 81-103.
- MARCO SABBATINI, *Traducere et dicere... «Silentium!» di Fëdor Tjutčev. Note sull'analisi metrico-linguistica e sulla traduzione di Tommaso Landolfi*, in Alizia Romanovic, Gloria Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*, Atti del convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005, Pensa MultiMedia, Lecce 2007, pp. 245-266.
- MONIKA WOZNIAK, *Inès di Charles Nodier e Lucia di Tommaso Landolfi, o dell'intertestualità apocrifa*, in «Avanguardia», VII, 2007, 19, pp. 131-137.

Altri testi critici

Quadro teorico-critico sulla traduzione

- WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 409-438; trad. it. a cura di Renato Solmi in Walter Benjamin, *Franz Kafka. Nel decennale dalla morte*, in *Opere complete. Scritti 1934-1937*, vol. VI, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2004, pp. 128-152.
- , *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Charles Baudelaire. Tableaux parisiens*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, p. 9-21; *Il compito del traduttore*, trad. it. di Renato Solmi, in Id., *Opere complete. Scritti 1906-1922*, vol. I, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 500-511.
- , *Goethes Wahlverwandtschaften*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 123-201; trad. it. di Renato Solmi, in Id., *Le affinità elettive di Goethe*, in *Opere complete. Scritti 1906-1922*, vol. I, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 523-589.
- ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Gallimard, Paris 1984; trad. it. di Gino Giometti, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997.
- , *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1994.
- , *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999; trad. it. di Gino Giometti, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata (1999) 2003.
- PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992; trad. it. di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.
- ITAMAR EVEN-ZOHAR, *The Relations between Primary and Secondary Systems in the Literary Polysystem*, in Id., *Papers in Historical Poetics*, «Papers on Poetics and Semiotics», 8, Tel Aviv, 1978, pp. 14-20.
- , *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, in Id., *Papers in Historical Poetics, Papers in historical poetics*, «Papers on poetics and semiotics», 8, Tel Aviv 1978, pp. 21-27; trad. it. di Stefano Traini, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Bologna 1995, pp. 225-238.
- , *Polysystem Theory*, «Poetics Today», 1, 1-2, Autumn, 1979, pp. 287-310.
- GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris 1987.
- , *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti*, Einaudi, Torino 1997.
- PIERRE HADOT, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, trad. it. di Davide Tarizzo, Einaudi, Torino 2006.

- ANDRÉ JOLLES, *Einfache Formen*, Niemeyer, Tübingen 1968; trad. it. di Silvia Contarini e Roberta Zuppet in *Forme semplici*, in *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di Silvia Contarini, Mondadori, Milano 2008.
- CHRISTINE SHOJAEI KAWAN, *Grimms Verse*, in *Erzählkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftliche Erzählforschung*, hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009, pp. 443-464.
- JULIA KRISTEVA, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969; trad. it. di Piero Ricci in Ead., *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978.
- HENRY MESCHONNIC, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Bologna 1995, pp. 265-281.
- EZIO RAIMONDI, *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo*, Mondadori, Milano 1997.
- FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, in *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig, Stuttgart 1963; trad. it. di Giovanni Moretto, *Sui diversi metodi del tradurre*, in Id., *Etica ed ermeneutica*, Bibliopolis, Napoli 1985.
- ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.
- GIDEON TOURY, *Descriptive translation studies and beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995.
- LAWRENCE VENUTI, *The translator's invisibility: a history of translation*, Routledge, London-New York 1995; trad. it. di Marina Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Armando, Roma 1999.

Su traduzione e editoria negli anni Trenta in Italia

- SERGIA ADAMO, *La casa editrice Slavia*, in Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 53-98.
- PIETRO ALBONETTI (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1994.
- GIORGIO BARONI, *Trieste e «La Voce»*, IPL, Milano 1975.
- ROBERTO BAZLEN, *Lettere editoriali*, a cura di Roberto Calasso e Luciano Foà, Adelphi, Milano 1968.
- , *Scritti*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1984.
- GIUSEPPE BEVILACQUA, *Leone Traverso traduttore di poeti tedeschi*, in *La traduzione dei moderni nel Veneto: Diego Valeri e Leone Traverso*, Atti del sesto convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, giugno 1977), Antenore, Padova 1978, pp. 59-66.
- PIETRO BIGONGIARI, *Hölderlin e noi*, in Id. *Poesia italiana del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1965.
- , *Perché ho tradotto Ronsard*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Garzanti, Milano 1989, pp. 377-384.

- ALVARO BIONDI, *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni trenta agli anni quaranta*, in Francesco Mattesini (a cura di), *Dai solariani agli ermetici: studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Vita e Pensiero, Milano 1989.
- CARLO BO, *Letteratura 1942*, in Id., *Nuovi studi*, Vallecchi, Firenze 1946.
- , *Che cosa è stata Firenze*, «Palatina», 4, 1960.
- , *La cultura europea a Firenze negli anni '30*, in Pino Paioni e Ursula Vogt (a cura di), *Studi in onore di Leone Traverso*, Argalia, Urbino 1971.
- , *Firenze vuol dire...*, in Id., *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di Sergio Pautasso, prefazione di Jean Starobinski. Testimonianza di Giancarlo Vigorelli, Rizzoli, Milano 1994, pp. 166-212.
- GUIDO BONSAVER, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007.
- MARIA ELENA CEMBALI, *I traduttori nel Ventennio fascista, fra autocensura e questioni deontologiche*, in «InTRAlinea», 8, 2006. Disponibile al link <http://www.intraline.org/archive/article/1636>.
- NICOLA CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Lacaita, Manduria 1973.
- GIORGIO CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in Id., *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996.
- MAURIZIO CESARI, *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli 1978.
- MARIA MICAELA COPPOLA, FRANCESCA DI BLASIO, CARLA GUBERT (a cura di), *Frammenti di Europa. Terza serie*, Sestante, Bergamo 2011.
- GIANFRANCO CONTINI, *Di un modo di tradurre [1940]*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura», Einaudi, Torino 1974, pp. 374-375.
- FRANCO CONTORBIA (a cura di), *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006.
- , (a cura di), *Giornali e riviste a Firenze 1943-1946*, Polistampa, Firenze 2010.
- ENRICO DECLEVA, *Un panorama in evoluzione*, in Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze 1997, pp. 225-298.
- GABRIELLA D'INA, GIUSEPPE ZACCARIA (a cura di), *Caro Bompiani: lettere con l'editore*, Bompiani, Milano 1988.
- ANGELO D'ORSI, *Fra Gobetti ed Einaudi. L'editoria giovane torinese*, in «Piemonte vivo», novembre 1988, pp. 12-22.
- ANNA DOLFI, *Tommaso Landolfi: ars combinatoria, paradosso e poesia*, in Sergio Romagnoli (a cura di), *Una giornata per Landolfi*, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 169-227.
- , *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in Id. (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 13-30.
- , *Una generazione dalla vocazione europea (appunti informali per avviare il progetto di un libro che non c'è)*, in Id. (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 367-371.
- , *Rilke e le modalità di lettura di una generazione (a partire da una copia annotata nella biblioteca Macrì)*, Id. (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 433-444.

- ANNA DOLFI (a cura di), *L'ermetismo e Firenze*, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014, 2 voll., Firenze University Press, Firenze 2016.
- MARIO DOMENICHELLI, *Le traduzioni all'epoca degli ermetici*, in Anna Dolfi (a cura di), *L'ermetismo e Firenze*, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014, 2 voll., Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 241-252.
- GIORGIO FABRE, *L'elenco: censura fascista, editoria e autori ebrei*, Zamorani, Torino 1998.
- VALERIO FERME, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Longo, Ravenna 2002.
- GIAN CARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992.
- DAVID FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana 1880-1980*, Il Mulino, Bologna 2000.
- LUIGI FONTANELLA, *Il surrealismo italiano*, Bulzoni, Roma 1983.
- ELISA FORTUNATO, *Le scelte del traduttore. I Viaggi di Gulliver e il Fascismo*, in «Between», V, 9, 2015. Disponibile sul sito: www.betweenjournal.it.
- FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza, 1977.
- , *Traduzione e rifacimento*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 818-844.
- EDOARDO ESPOSITO, *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Atti del Convegno di Milano 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003, Pensa MultiMedia, Lecce 2004.
- LUISA FINOCCHI E ADA GIGLI MARCHETTI (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1997.
- CARLA GUBERT (a cura di), *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*, Metauro, Fossombrone 2003.
- , *Nuovi frammenti di Europa. Riscritture, traduzioni, riviste del Novecento*, Metauro, Fossombrone 2005.
- MANUELA LA FERLA, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo 1994.
- GIUSEPPE LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, Vita e Pensiero, Milano 1982.
- GIORGIO LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre: 1929-1940*, La nuova Italia, Firenze 1972.
- ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici - ceto intellettuale - sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Tomo II, Loescher, Torino 1981.
- RENATE LUNZER, *Irredenti redenti, intellettuali giuliani del 900*, presentazione di Mario Isnenghi, Lint, Udine 2009.
- ORESTE MACRÌ, *Leone Traverso e l'esperienza ermetica*, in Pino Paioni e Ursula Vogt (a cura di), *Studi in onore di Leone Traverso*, Argalia, Urbino 1971, pp. 15-59.
- , *La traduzione poetica degli anni Trenta (e seguenti)*, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989.
- , *Le mie dimore vitali (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma 1998.
- GIULIANO MANACORDA (a cura di), *Lettere a Solaria*, Editori riuniti, Roma 1979.
- LEONARDO MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici: Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze University Press, Firenze 2013.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 131-157.

- , *Confronti tra poeti-traduttori contemporanei*, in *ivi*, pp. 175-194.
- LUISA MANGONI, *Civiltà della crisi*, in *Storia dell'Italia repubblicana. 1: La costruzione della democrazia*, Einaudi, Torino 1994.
- GIUSEPPE MERCENARO, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Camunia, Milano 1991.
- FRANCESCA NOTTOLA, *The Einaudi publishing house and the fascist policy on translation*, in Christopher Rundle e Kate Sturge (eds.), *Translation under Fascism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- LAURA ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Università di Padova (Tesi di dottorato), 2015.
- PINO PAIONI E URSULA VOGT (a cura di), *Studi in onore di Leone Traverso*, Argalia, Urbino 1971.
- ANNA PANICALI, *Mario Luzi e Leone Traverso: un'amicizia sotto il segno della traduzione*, in Antonio Daniele (a cura di), *Teoria e prassi della traduzione*, Atti del Convegno di Udine, 29-30 maggio 2007, Esedra, Padova 2009, pp. 163-178.
- CESARE PAVESE, *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990.
- ARNALDO PINI, *Incontri alle Giubbe Rosse. Landolfi, Loffredo, Luzi, Malaparte, Montale, Parronchi, Thomas, Traverso*, Polistampa, Firenze 2000.
- RENATO POGGIOLI, *L'artefice aggiunto*, trad. it. di Silvia Loffredo in *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, Longo, Ravenna 2015, pp. 213-225.
- CHRISTOPHER RUNDLE E KATE STURGE, *Translation under Fascism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- CHRISTOPHER RUNDLE, *Publishing Translations in Mussolini's Italy. A Case Study of Arnoldo Mondadori*, in «Textus. Rivista dell'Associazione Italiana di Anglistica», XII, 2, 1999, pp. 427-442.
- , *Importazione avvelenatrice*, in «Il traduttore nuovo», LIV, 1-2, 2004, pp. 63-76.
- , *Resisting Foreign Penetration: The Anti-translation Campaign in the Wake of the Ethiopian War*, in F. Brizio-Skov (ed.), *Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity and Reconciliation*, Bordighera Press, Boca Raton (USA) 2004, pp. 292-307.
- , *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Oxford 2010.
- GIOVANNI RAGONE, *Un secolo di libri: storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Einaudi, Torino 1999.
- GIULIA DE SAVORGNANI, *Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio*, Lint, Trieste 1998.
- DOMENICO SCARPA, *Il nome invisibile. Leone Ginzburg e la casa editrice Einaudi, 1933-1944*, in Gastone Cottino e Gabriela Cavaglià (a cura di), *Amici e compagni con Norberto Bobbio nella Torino del fascismo e dell'antifascismo*, Mondadori, Milano 2012, pp. 186-218.
- AUGUSTO SIMONINI, *Il linguaggio di Mussolini*, Bompiani, Milano 1978.
- FRANCESCO SPURIO, *Censura e veleni fascisti. Le traduzioni di Agatha Christie degli anni Trenta*, in «Tradurre», 2011. Disponibile al link <https://rivistatradurre.it/2011/04/agatha-christie/>.
- VALTER LEONARDO PUCCETTI, *Dal flusso alle forme: poetica e narrativa dell'istante da Jacques Rivière a Alessandro Bonsanti*, Il Mulino, Bologna 1996.
- GIORGIO TABANELLI, *Carlo Bo, Il tempo dell'ermetismo*, Garzanti, Milano 1986.

- GIANFRANCO TORTORELLI, *La letteratura nelle pagine de «L'Italia che scrive» e «I libri del giorno»*, in Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1997.
- LEONE TRAVERSO, *Vie Nuove*, in Id., *Germanica*, Bompiani, Milano 1942, pp. 1003-1005.
- ALBERTINA VITTORIA, «*Mettersi al corrente coi tempi*». *Letteratura straniera ed editoria minore*, in Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1997, pp. 197-218.
- RITA VENERUS, *Leone Traverso letterato e traduttore*, Università Ca' Foscari di Venezia (Tesi di Dottorato), 2003.
- URSULA VOGT, *Leone Traverso Übersetzer und Germanist*, in *Geschichte der Germanistik in Italien*, hrsg. von Hans-Georg Grünig, «Nuove Ricerche», Ancona 1996, pp. 153-174.
- , *Carlo Bo e Franz Kafka*, in «Studi Urbinati B» 82, 2012, pp. 41-57.

Sulla ricezione degli autori tedeschi in Italia

- AA. VV., *Storia e mappe della letteratura tedesca in Italia nel primo Novecento*, «Lettere Aperte», 3, 2016.
- ANNA ANTONELLO, *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania (1921-1944)*, Pacini, Pisa 2012.
- ANNA BALDINI, DARIA BIAGI, STEFANIA DE LUCIA, IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018.
- NATASCIA BARRALE, *Le traduzioni di narrativa tedesca durante il fascismo*, Carocci, Roma 2012.
- GIUSEPPE BEVILACQUA, *Zur Rezeption der deutschen Literatur in Italien nach 1945*, in Anna Comi und Alexandra Pontzen (hrsg.), *Italien in Deutschland - Deutschland in Italien. Die Deutsch-italienische Wechselbeziehungen in der Belletristik des 20. Jahrhunderts*, ESV, Berlin 1999, pp. 11-22.
- DARIA BIAGI, *Nel cantiere del romanzo: Il Wilhelm Meister della «Voce»*, in Aa.Vv., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 142-167.
- SIMONE COSTAGLI, *Moderno e metafisico. Quando la metamorfosi arrivò in Italia*, in Lucia Mor e Francesco Rognoni (a cura di), *Metamorfosi di Kafka. Teatro, cinema e letterature*, Sedizioni, Mergozzo 2014, pp. 85-107.
- PAOLA DEL ZOPPO, *La letteratura tedesca tradotta in Italia tra il 1925 e il 1950*, in «Studi Germanici», 3-4 (2013), pp. 373-443.
- STEFANIA DE LUCIA, *I mistici tedeschi tradotti e narrati da Giuseppe Prezzolini*, in Aa.Vv., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 91-112.
- , *Tommaso Landolfi e la letteratura tedesca*, Scheda biobibliografica sul portale www.ltit.it. Disponibile al link http://www.ltit.it/scheda/persona/landolfi-tommaso__337.

- IRENE FANTAPPIÈ E MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca (1945-1970): Campi, polisistemi, transfer*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013.
- IRENE FANTAPPIÈ, *La riscrittura*, in Francesco De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014.
- , *Per uno studio delle interferenze tra letterature. Un caso di traduzioni e riscritture italo-tedesche sulle riviste fiorentine di inizio Novecento*, in «Lettere aperte» 3, 2016, pp. 59-75.
- , *Traduzione come importazione di posture autoriali. Le riviste letterarie fiorentine d'inizio Novecento*, in Aa.Vv., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 113-139.
- LUCIA GIUSTI, *Aspetti della ricezione della letteratura tedesca moderna in Italia negli anni Venti-Trenta*, in Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 226-259.
- EVELYNE POLT-HEINZL, *Zur Rezeption deutschsprachiger Literatur in Italien*, in «Zibaldone» 7, 1989, pp. 99-115.
- CLAUDIO MAGRIS, *Die Rezeption der deutschen Literatur nach 1945 in Italien*, in Manfred Durzak (hrsg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart, 1971, pp. 473-483.
- SIMONA MINNICUCCI, «Guardare i libri di tutti i paesi con occhi italianissimi». *Lavinia Mazzucchetti e la letteratura tedesca*, in Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, Franco Angeli, Milano 1997, pp. 236-258.
- LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Novecento in Germania*, Mondadori, Milano 1959.
- ROBERTO PERTICI, (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, Atti del convegno, 2 voll., Olschki, Firenze 1985, vol. 1.
- MARIO RUBINO, *I mille demoni della modernità. L'immagine della Germania e la ricezione della narrativa tedesca contemporanea in Italia tra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 2002.
- , *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in Franco Petroni e Massimiliano Tortora (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Manni, Lecce 2007, pp. 235-74.
- , *Literary exchange between Italy and Germany*, in Christopher Rundle e Kate Sturge (eds.), *Translation under Fascism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- MICHELE SISTO, *Letteratura tedesca nel campo letterario italiano (1945-1989)*, Università di Torino (Tesi di Dottorato), 2006.
- , «I tedeschi di Feltrinelli»: *deutsche Literatur der 60er Jahre in Italien*, in «Jahrbuch für internationale Germanistik» 38, 2006, pp. 35-58.
- , *Gli editori e il rinnovamento del repertorio*, in Aa. Vv., *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 57-89.
- VIVETTA VIVARELLI, *Europeismo e terza generazione. La lirica tedesca tra retroterra orfico e tensione metafisica*, in Anna Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 323-356.
- LUCIANO ZAGARI, *Literarische Novalis-Rezeption in Italien*, in Herbert Uerlings (hrsg.), «Blüthenstaub»: *Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000, pp. 173-190.

Letteratura secondaria su altre opere

- ANGELA CHECOLA, *Una traduzione inedita di Gadda: «Gli Appelmänner» di Achim von Arnim*, in Monica Marchi e Claudio Vela (a cura di), *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, Pacini, Pisa 2014, pp. 185-202.
- VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 2000.
- ALESSANDRO COSTAZZA, *L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, in «Studia theodisca», VII, 2000, pp. 35-79.
- GIORGIO CUSATELLI, *Die Bruder Grimm in Italien*, «Brüder Grimm Gedenken», Bd. III, N.G. Elvert Verlag, Marburg 1981, pp. 343-373.
- FABRIZIO DESIDERI, *Il velo dell'autocoscienza: Kant, Schiller e Novalis*, in «Atque» 16, 1997-98, pp. 27-42.
- RAFFAELE GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime: archeologia e percorsi di una idea estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- JOHANNES ENDRES, *Der Schleier des Novalis*, in *Novalis Poesie und Poetik*, hrsg. Von Herbert Uelings, Niemeyer, Tübingen 2004, pp. 109-123.
- CHRISTINE SHOJAEI KAWAN, *Grimms Verse*, in *Erzählkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Erzählforschung*, hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009, pp. 443-464.
- MAX LÜTHI, *Märchen*, 10. aktualisierte Auflage, bearbeitet von Heinz Rölleke, Metzler, Stuttgart 2004.
- ARTURO MAZZARELLA, *'Il poeta moderno': sulla poesia ingenua e sentimentale di Leopardi*, in «Critica letteraria», 178, 2018, pp. 49-62.
- CAMILLA MIGLIO, *Lo strano caso delle "storie sommerse" dei fratelli Grimm*, in «Tradurre» 8, 2015. Disponibile al link <https://rivistatradurre.it/2015/05/lo-strano-caso-delle-storie-sommerse-dei-fratelli-grimm/>.
- UGO MARIA OLIVIERI, *«L'incerto uso delle parole». Stilizzazione, intertestualità e parodia nel romanzo*, in «L'immagine riflessa», n.s., I, n. 2, 1992, pp. 249-266.
- VERONICA ORAZI, *«La fanciulla perseguitata»: motivo folclorico a struttura iterativa*, in Gianfelice Peron e Alvisè Andreose (a cura di), «Anaforá». *Forme della ripetizione*, Esedra, Padova 2011, pp. 77-97.
- ELENA POLLEDRI, *Canone letterario e traduzione nell'età di Goethe. Traduzione dei classici e classici della traduzione*, in «Bollettino Associazione Italiana Germanisti», I, settembre 2008.
- , *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit*, Narr, Tübingen 2010.
- , *Giacomo Leopardi und die scrittori romantici Italiens: Romanticismo oder Romantik*, in Edoardo Costadura et. al. (hrsg.), *Leopardi und die europäische Romantik*, Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.-9. November 2013, Winter, Heidelberg 2015, pp. 35-64.
- DIETER RICHTER, *Der Weg über die Alpen. Zur Geschichte der Aufnahme italienischer Märchen in Deutschland und deutscher Märchen in Italien*, in «Studi germanici», 1, 2012, pp. 41-56.
- MARIO ANDREA RIGONI, *Leopardi e l'estetizzazione dell'antico*, Sansoni, Firenze 1967.

- CHIARA SANDRIN, *Per una poetica della Terra. Friedrich von Hardenberg, detto Novalis*, in «Metamorfosi dei Lumi», 6, pp. 239-247.
- MARGHERITA VERSARI, *La poetica tautologica nel romanzo «Heinrich von Ofterdingen» di Friedrich von Hardenberg, detto Novalis*, in «Strumenti critici», XIV, 3, 1999, pp. 395-410.
- BENNO VON WIESE, *Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleis und Schiller*, in *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Schmidt, Berlin, 1967, p. 196-220.
- JACK ZIPES, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, traduzione di Bianca Lazzaro, Donzelli, Roma 2012.

Dizionari, siti e archivi consultati

- Carteggio Leone Traverso-Tommaso Landolfi, Fondo Leone Traverso, «Archivio Urbinate», presso la Biblioteca della Fondazione Carlo e Marisa Bo a Urbino.
- SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1961.
- GIAN LUIGI BECCARIA (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004.
- GÜNTER BUTZER UND JOHACHIM JACOB (hrsg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Metzler, Stuttgart 2008.
- GIOVANNI GHERARDINI, *Supplimento a' vocabolarj italiani*, Dalla stamperia di Gius. Bernardoni, Milano 1857.
- Fasc. Landolfi, Tommaso; Delfini; Antonio, in *Corrispondenza*, Fondo Lucia Mopurgo Rodocanachi, «Archivio del Novecento in Liguria». Disponibile al link http://www.ad900.it/theke/schedaoggetto.asp?idgestore=2&idoggetto=33241&file_seq=1.
- NICOLÒ TOMMASEO E BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1916. Disponibile al link <http://www.tommaseobellini.it/#/>.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Disponibile al link <http://www.woerterbuchnetz.de>.